# القضايا التطريزية في القراءات القرآنية

## دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية

الجزء الأول

الدكتور
أحمد البايبي
جامعة مولاي إسماعيل- مكناس- المملكة المغربية





# القضايا التطريزية

# في القراءات القرآنية

دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية


الدكتور

**أحمد البايبي**

جامعة مولاي إسماعيل- مكناس- المملكة المغربية


الجزء الأول


عالم الكتب الحديث

*Modern Books' World*

إربد- الأردن

**2012**

الكتاب

القضايا التطريزية في القراءات القرآنية

دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية

تأليف

أحمد البايبي

الطبعة

الاولى، 2012

عدد الصفحات: 1/2 757

القياس: 17×24

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(2011/7/2667)



ISBN 978-9957-70-442-1

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962) خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961

# الإهداء

إلى روحك يا أبي عبد السلام،

يا من أحببت الناس صادقا فنفعتهم،

إليك يا أمي أمينة أمد الله في عمرك،

إليك يا زوجتي سلوى، كِفاء ما أعطيت،

إليكم يا أبنائي إلياس وسهلية وسناء

يا أيها الحضن العاشق للعلم،

عسى أن تنال حظا منه،

إليكم يا إخواني وأخواتي جميعا،

أهدي هذه المحاولة، عسى أن تجدوا

فيها ما ترجون.

# فهرس المحتويات

## الجزء الأول

## ✪ مقدمة البحث:

أفضت المدارس اللسانية التقليدية إلى خلاصة مفادها أن الزمن الذي تتعاقب في مضونه وحدات السلسلة الكلامية هو زمن ذو بعد أحادي وخطي، وكان من نتائج هذا التصور للزمن ولعلاقته باللغة الخلوص إلى **تقطيع** السلسلة الكلامية **تقطيعا قطعيا** Segmental Segmentation.

وعلى الرغم من الإقرار بوجود وحدات صواتية أخرى أصغر حجما من القطعة (أوالفونيم) من قبيل: الملامح، و(المورات)، أوأكبر حجما مثل: المقاطع والتفعيلات، والاهتداء إلى اقتران الملامح التطريزية بوحدات فوق قطعية، إلا أن التصور الأحادي للزمن والتمثيل الخطي لوحدات السلسلة الكلامية قادا في نهاية المطاف المدارس اللسانية الكلاسيكية (باستثناء المدرسة الفيرثية التطريزية (أومدرسة لندن)) إلى اعتماد تقطيع السلسلة الكلامية وتجزيئها إلى قطع صامتية ومصوتية (وفي التراث العربي حروف وحركات)، ورغم الإضافات التي أقرها هذا الاتجاه أوذاك، ورغم الإشراقات التي تضمنها التراث اللساني العربي القديم في هذا الصدد، فإن الذاكرة الصواتية لم يطبعها سوى الانقطاع، فكان التمثيل الصواتي فقيرا وضعيفا وسطحيا (مسطحا) على الرغم من كل الإنجازات التي تحققت في هذا المضمار[1].

هكذا ظل "التحليل القطعي" بعامة وضمنه "التقطيع القطعي" بخاصة سائدا ومعتمدا في المدارس الكلاسيكية على اختلافها وتنوعها، وظل التمثيل الصواتي تمثيلا أحاديا وخطيا.

وفي ظل هذا التصور ظل التطريز من حيث ملامحه، ووحداته، وهرميته، وبنيته للأقوال، ودوره اللساني... أوما تصطلح عليه هذه المحاولة "القضايا التطريزية" يحتل موقعا هامشيا وثانويا في النظريات والنماذج اللسانية التقليدية بعامة.

ولن ينبثق فجر التطريز انبثاقا واضحا ومنظما إلا على إيقاع النقد القوي الذي قدمه **كولدسميث** (1976أ، وب) لـ"فرضية التجزيء المطلق"، وسيتضح مع هذا التصور الجديد الذي ما زال في طور التبلور أن الصوت المتسلسل زمنيا ترافقه إخبارات متزامنة ولكنها مستقلة، وتتكون –زيادة على القطع الصامتية والمصوتية والملامح القطعية– من الأنغام والنبرات، والمدود والوقوف والإيقاعات... ومن المقاطع والتفعيلات والكلمات، والمركبات (الصواتية والتنغيمية)، والأقوال...الخ.

وبهذا أصبح التمثيل غنيا؛ متعدد الأسطر والمستويات والأبعاد، يتخذ أشكالا متعددة وينتظم في مراقٍ هرمية متنوعة.

إنه الإطار العام الذي يحتضن أطروحة "القضايا التطريزية في القراءات القرآنية"، التي تكمن أهمية اتخاذها موضوعا للدراسة في الإسهام في البرهنة على أن "قضايا التطريز"، التي هي قيد الدرس في الصواتة التوليدية الحديثة، ليست ابتكارا خالصا للسانيين الحاليين، فقد تكون الإشراقات والبصائر التي تضمنها

---

[1] حنون، مبارك (قيد الطبع): في هندسة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفوتولوجية، ص. 2.

التراث اللساني الإنساني بعامة، والإطارات النظرية السابقة بخاصة معالم مضيئة في طريق اللسانيين المعاصرين. إنه، من جهة، إبراز لإسهام تراثنا في دراسة هذه القضايا، ومن جهة ثانية، تعميق لشعور التكامل والاستمرارية المطلوبين بدل واقع القطيعة والأحادية السائدين في تطوير المعرفة الإنسانية، وفي التأريخ لها.

إلا أن بلوغ ذلك يقتضي تحقيق هدف عام لا بد منه، وهو: إثبات وجود هذه الملامح أولا، وهذا المعطى الوصفي ليس أمرا هينا ما دامت أطاريح كثير من الدارسين قد أمعنت في نفي التطريز عن الأقوال العربية بعامة والقول القرآني منها بخاصة، أوجوانب منه، وشككت في دوره اللساني.

ويمكن أن يسهم هذا العمل في "تجميع" ما تناثر من الإشراقات التطريزية وإبرازه، خاصة ما ارتبط منها بالقول القرآني وتفرق في كتب القراءات القرآنية، وإعراب القرآن وتجويده وتفسيره ومعانيه وإعجازه ورسمه... أوعلومه بعامة. وهذه الإشراقات كانت تنظيرية فيما يتعلق بالطول والوقف والإيقاع، بينما ظلت تطبيقية في عمومها فيما يتعلق بالتنغيم (والنغم) والنبر. ويمكن أن تضم إليها الجهود التنظيرية التي حفلت بها كتب الموسيقى والخطابة العربية القديمة في إطار ما تميز به تراثنا من "تكامل معارفه".

إلا أن عملنا يتجاوز أفقه الكشفَ والتأريخَ، أوحتى إعادة الاعتبار للإسهام العربي في تاريخ الصواتة وتحديدا في التقطيع الصواتي. وما من شك أن اقتران الدراسات اللسانية العربية القديمة بالنص القرآني كان من أسباب تهيب الدارسين الغربيين منها، والذين صرفهم الاختلاف العَقَدي، فقفزوا عن معالمها المضيئة في درب الدراسات اللسانية، وأهملوها ولو من باب "التأريخ" للصواتة. لقد كان من النتائج التي آل إليها "نسيان" تراث العرب في اللسانيات العامة حصول قطع في تسلسل التفكير اللساني عبر الحضارات الإنسانية. فنهضت الحضارة الغربية على حصيلة التراث اليوناني أساسا ولكن في معزل عن مستخلصات ثمانية قرون من مخاض التفكير اللغوي عند العرب، حتى جاز لنا أن نقرر افتراضا أن أهل الغرب لو انتبهوا إلى نظرية العرب في اللسانيات العامة عند نقلهم لعلومهم في فجر النهضة لكانت اللسانيات المعاصرة على غير ما هي عليه اليوم. بل لعلها كانت تكون قد أدركت ما لم تدركه إلا بعد أمد[1].

وتأسيسا على ذلك يطمح هذا العمل:

- أن يقدم تفسيرا دقيقا وشاملا وبسيطا للملامح التطريزية في القول القرآني من خلال ما تتيحه القراءات القرآنية المشهورة والشاذة بعامة من متن لساني قرآني يمتاز بالتنوع والثراء، ومن وراء ذلك تقديم تفسير للتطريز في اللغة العربية ما دام القرآن الكريم يمثل مصدرا من مصادرها.

---

(1) المسدي، عبد السلام (1981): **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، ص. 23.

- أن يبرز الدور اللساني للتطريز من خلال الكشف عن دور ملامحه في بَنْيَنَة القول القرآني، ويقتضي ذلك تحديدَ الجوانب التي يؤثر من خلالها التطريز في المستويات اللسانية بعامة، والمستوى التركيبي منها بخاصة.
- أن يكشف عن مظاهر التفاعل والتآزر بين ملامح التطريز وعن مقدار إسهام كل منها في تشكيل "بنية تطريزية".
- أن يسهم في تأسيس "صواتة إيقاعية" تسهم بدورها، من خلال القول القرآني، في الكشف عن الانتظام الإيقاعي للغة العربية.

وقد اتخذت هذه الدراسة من القراءات القرآنية متنا لها واستثمرت الرباط الوثيق بين القرآن وقراءاته، فكل أداء للقرآن الكريم لا يتم إلا من خلال قراءة قرآنية معينة، يقول ابن خلدون في هذا الشأن: "القرآن هو كلام الله المُنزّل على نبيه المكتوب بين دفتي المصحف وهو متواتر بين الأمة إلا أن الصحابة رووه عن رسول الله ﷺ على طرق مختلفة في بعض ألفاظه وكيفيات الحروف في أدائها وتنوقل ذلك واشتهر إلى أن استقرت منها سبع طرق معينة تواتر نقلُها أيضا بأدائها واختصت بالانتساب إلى من اشتهر بروايتها من الجم الغفير فصارت هذه القراءات السبع أصولا للقراءة وربما زيد بعد ذلك قراءات أخر لحقت بالسبع..."[1].

وبما أن المحاولة هي دراسة في الصواتة التطريزية، ومتن الموضوع هو القراءات القرآنية المشهورة والشاذة، والهدف هو تقديم تفسير صواتي للملامح التطريزية وإبراز دورها اللساني في بنية القول القرآني وفي بناء بنية تطريزية، والكشف عن الطبيعة الإيقاعية للغة القرآنية بخاصة والعربية بعامة، فقد كان لزاما أن يكون الإطار النظري ملائما لتحقيق هذه الأهداف، لذلك اخترنا "نظرية المجالات التطريزية" أو"الصواتة المركبية" أو"الصواتة الإيقاعية" إطارا نظريا توليديا لعملنا، من خلال النموذج الذي قدمته سيلكورك (1984، و1995)، مع التحلي بالشجاعة الأدبية التي تتيح لنا أن نقومه ونصوبه بما نراه ملائما لمعطيات المتن القرآني بخاصة والمتن العربي بعامة، وسنعمل على تقديم هذا الإطار النظري مقسطا بما يتلاءم والقضية التطريزية المعالَجة.

ومن مجموع ما أفضت إليه مقاربة "القضايا التطريزية في القراءات القرآنية" متنا ومنهجا، وطريقة واستنتاجا، تشكل المحتوى العام لهذه المحاولة، فكانت بعد المقدمة والخاتمة في أربعة أبواب:

خصص **الباب الأول** للكشف عن الملامح التطريزية في المدارس الصواتية وفي التراث العربي القديم؛ لقد تعقبت هذه الدراسة التطريز من خلاله ما قدمه تاريخ الصواتة الغربية والعربية في هذا الشأن، ولأن هذا الباب اتخذ طابعا كشفيا من جهة، ومنهجيا من جهة ثانية، فإنه قد تجزّأ إلى أربعة فصول؛ عني الفصل الأول بتطويق ما يصطلح عليه في الدراسات اللسانية: "الملامح التطريزية" Prosodic Features؛

[1] ابن خلدون، عبد الرحمن (د.ت): مقدمة ابن خلدون، ص. 484.

من حيث طبيعتها وأسسها الأصواتية والصواتية، وبيان مجال اشتغالها، وانشغل الفصل الثاني بإبراز مظاهر الإعمال وتجليات الإهمال في تناول الصواتة الكلاسيكية: البنيوية والفيرثية والتوليدية المعيار لملامح التطريز، بينما أفرد الفصل الثالث للصواتة الحديثة وانبعاث قضايا التطريز؛ حيث تم تبيان الوضع الذي بدأت تحظى به ملامح التطريز داخل الصواتات الحديثة، وإبراز العلاقة الجديدة التي شرعت في نسجها الصواتة مع التركيب، من خلال المقاربة "القائمة على النهاية" في إطار "نظرية المجالات التطريزية"، وتم بسط الإطار النظري الذي سيؤطر معالجتنا لقضايا التطريز في القول القرآني بخاصة والقول العربي بعامة. وأما الفصل الرابع فقد جعلناه عربيا بامتياز؛ حيث تناولنا القضايا التطريزية الواردة في مكنون التراث العربي القديم، كما جاوزنا فيه بين مَهمتي جمع إشراقات العرب بخصوصها وإبرازها.

**وأما الباب الثاني**؛ فقد أفرد للتنغيم في القول القرآني؛ وقد كان علينا أن نستهله بفصل يمهد لمعالجة ملامح التطريز كافة، فتم، من خلال مباحثه، بسطُ البواعث التي جعلت من القرآن الكريم، ثم من القراءات الناشئة عنه، منجما غنيا بقضايا التطريز، فيما عقدنا فصلا ثانيا لبيان القضايا الأساس المتعلقة بملمح التنغيم ووظائفه وأنماطه كما تبدّى لنا وصفيا، وعقدنا الفصل الثالث لمقاربة البنية التنغيمية والبنية الإيقاعية والبؤرة وتقديم تفسير دقيق وشامل وبسيط لنحو تنغيم العربية القرآنية، مما يتيح الكشف عن الصلة الرابطة بين "البنية التنغيمية" و"النمط النبري"، أوما يسمى "البنية الإيقاعية"، بغية تكريس الطبيعة الإيقاعية للغة، والكشف عن العلاقة المفترضة بين "البنية التنغيمية" و"المعنى التنغيمي" و"بنية البؤرة" في القول القرآني، كما يتيح الخلوص إلى علاقة التنغيم مع الملامح التطريزية الأخرى خاصة النبر والإيقاع والطول والوقف، وذلك انطلاقا من فرضية أسبقية نبر العلو الموسيقي وهيمنته، التي دافعت عنها سيلكورك (1984، و1995)، وسنقدم الدلائل التي تدعم هذه الفرضية انطلاقا من التراث التطريزي العربي معززة بالأمثلة القرآنية. وأما الفصل الثالث فقد خصصناه للتنغيم وبنينة القول القرآني، فدافع البحث عن فرضية مفادها: أن التنغيم يشكل مصفاة تطريزية (صواتية)، تراقب ما ينتجه التركيب وتضبطه، وقد تلزمه إعادة نسج العلاقات النحوية، وخرق مختلف مراحل اشتقاق الجملة العربية: التركيبية والصرفية والصواتية والإعرابية.

**وأما الباب الثالث**؛ فقد عقد لملمح النبر في القراءات القرآنية، وقد كان علينا -انسجاما مع النموذج اللساني المتبنى- أن نخصص الفصل الأول من الباب لفرش جزء من الترسانة النظرية التي ستسعفنا في وصف الطبيعة الإيقاعية للقول القرآني وتفسيرها، أوبعبارة أخرى في الكشف عن الأنماط الإيقاعية في اللغة القرآنية، بما في ذلك تقديم المحددات النظرية لبناء المدرج العروضي ومستوياته والمكونات المتفاعلة في تشكيله، وذلك لدراسة النبر والإيقاع اللسانيين. ثم انتقلنا في الفصل الثاني إلى ملمح النبر؛ فقدمنا القضايا الأساس في تحليله وأنماطه ووظائفه. أما الفصل الثالث فقد كان محلّ دفاعٍ عن تحليل خاص لأنماط نبر الكلمة في العربية القرآنية داخل الإطار النظري العام المقدم أعلاه، وتقديم الوسائط التي يحتاجها نحو اللغة العربية. وبما أن بنية القول الإيقاعية لا يمكن اختزالها في سلسلة من البنيات الإيقاعية المقتصرة على

الكلمات فحسب، ما دام أن هناك تنظيما إيقاعيا متعلقا بالمركبات وما دام أن الكلمات تنتظم في مركبات تركيبية، فإن البحث قدم، في فصل رابع، وصفا وتفسيرا خاصين بأنماط البروز الإيقاعي (النبري) فوق مستوى الكلمة، أوما يصطلح عليه: نبر المركب، وذلك في اللغة العربية القرآنية.

ولا بد من الإشارة أن الدراسة أقحمت جزءا من ملمح الطول ضمن النبر وجزءا آخر مع ملمح التنغيم.

وفيما يتصل بالباب الرابع، الذي أفرد لملمح الإيقاع في القول القرآني، فقد حاولنا في فصله الأول إبراز الأصل الموسيقي لمصطلح الإيقاع، ووضعه في الدراسات اللغوية والنقدية والموسيقية العربية، كما تم تبيان أوجه اختلافه مع مصطلح الوزن، وما يحمله من دلالة اصطلاحية في علم اللسانيات. وقدمنا في فصله الثاني وصفا وتفسيرا لأنماط الإيقاع في القول القرآني، انطلاقا من "مبدأ التناوب الإيقاعي" الذي صاغته سيلكورك (1984)، كما كان هذا الفصل المحل الملائم للدفاع عن فرضية مفادها: أن الإيقاع القرآني -من خلال أنماطه المختلفة- ليس كميا يعتمد التقطيع الزمني المقطعي، ولا نبريا يعتمد التقطيع الزمني النبري فحسب، بل هو فضلا عن ذلك إيقاع جرسي أولفظي تتفاعل بين ألفاظه وآياته الفواصلُ المتناسبة، والألفاظ المتجانسة، والقطع المتناوبة، كما سنقدم ما يثبت خاصيتي التكامل والتناغم بين الأنماط الإيقاعية في القول القرآني. وخصص الفصل الثالث للإيقاع وبنينة القول القرآني لتبيان دوره في خرق مختلف مراحل اشتقاق الجملة في مستوياتها اللسانية: التركيبية والصرفية والصواتية... مما يجعله يؤدي دورا رقابيا على المستويات النحوية بعامة وعلى المستوى التركيبي منها بخاصة، ويشارك -من خلال أنماطه وضابطه الوقفي- في إحداث اللغة الواصفة، أوالمقولات التركيبية، والصرفية والصواتية. وسيكون ذلك تدعيما وتثبيتا للنظرية التي دافع عنها حنون (1997، و1998) فيما يتعلق بالوقف، والتي أكدناها في البايبي (2003)، وفي الباب الثاني من هذا العمل فيما يتعلق بالتنغيم، ومفادها: أن الملامح التطريزية تؤدي دورا تنظيميا للتركيب بخاصة ولمكونات النحو بعامة. وسيتكشّفُ لنا – من خلال فصل ختامي- تفاعلُ ملامح التطريز في تشكيل بنية تطريزية، قوامها قطبان: أولهما تنغيمي وثانيهما إيقاعي.

**وأما الخاتمة؛** فقد عقدت لما تعقد له الخواتم من تثبيت خلاصات البحث ونتائجه وعرض آفاقه واقتراحاته.

ولا شك أن ثمة دراسات عديدة حديثة تناولت قضايا لسانية في القراءات القرآنية، كما أن ثمة دراسات عالجت جوانب من قضايا التطريز، سنقف عليها لاحقا في موضعها المناسب فنبين جوانب القوة والضعف فيها، إلا أنه ينبغي التنبيه على أهم الأعمال اللسانية الرائدة التي أسهمت في بلورة تصورنا، وهي:

- Selkirk, E (1984). **Phonology and Syntax**: The Relation between Sound and Structure.
- Selkirk, E (1995). **Sentence** Prosody: Intonation, Stress, and Phrasing.

- حنون، مبارك (1997): في بنيـة الوقـف وبنيـنـة اللغـة.
- Fox, A (2000). **Prosodic Features and Prosodic Structure**.

وقد ذَيلْتُ هذه الدراسة قائمةُ مصادرها ومراجعها: العربية والأجنبية، وثَبّتُ مصطلحاتها اللسانية الموظفة في مختلف محطات هذه المحاولة.

وأما الصعوبات؛ فليس هينا تفصيلها في مغامرة علمية شيقة اختارت أن تسبح ضد التيار القاصي للتطريز والنافي لدوره اللساني، لذلك كان لزاما علينا أن نثبت وجود التطريز أولا ملمحا ملمحا في تراث ضخم ومتشعب، ثم نقوم بدراسة وصفية تليها أخرى تفسيرية لتلك الملامح التي ظل جل الدارسين يتهيبون الخوض في قضاياها.

وما كان لهذا العمل أن يستوي على سوقه؛ فتُذَلَّل صعابه وتحكم حلقاته، لولا الإشراف الذي حظي به من قبل أحد أعمدة الصواتة التطريزية الإيقاعية في عالمنا العربي، والذي كانت نشأتنا الصواتية على أعماله الرائدة، فأحببناه وقدرناه قبل أن نعرف شخصه الكريم، فلما قُدّر لهذا العمل أن يظفر برعايته وتوجيهه المباشرين وجدنا شخصه الكريم أستاذا حنونا على إخوانه الباحثين مقدرا وموجها وحاثا على حرية الرأي والرؤية من غير تحجر ولا تسيب، فشكرا للأستاذ الدكتور مبارك حنون الإنسان والباحث الفذ على كلماته وأخلاقه الطيبة وأفقه العلمي الواسع.

ولا أنسى أن أتقدم شاكرا شكرا صادقا الأستاذين الجليلين: الدكتور عبد القادر الفاسي الفهري، والدكتور محمد الوادي على ما بذلاه من وسع، وقدماه من نصح وإرشاد توجيهاً ورعاية لهذه الدراسة في بداياتها الأولى.

ولا يفتوني أن أتوجه بالشكر لإخواني كافة في الجمعية المغربية للأساتذة الباحثين، الذين نهل هذا العمل من معارفهم وتخصصاتهم واهتماماتهم المختلفة، وأخص منهم بشكر خاص الأخ عبد الرحيم مولودي على مساعداته التقنية القيمة، والأخوين: محمد السهول وإبراهيم بلعيدي على ما تباذلناه من حث وتشجيع على تحدي الصعاب، وتجاوز المعيقات.

أما كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز بفاس فلعميدها ولرئاسة وحدة البحث والتكوين بها ولأعضائها الأفاضل فضل الرعاية العلمية، والدعم المادي والمعنوي، ولهم ولأساتذة اللسانيات كافة بفاس ومكناس والرباط من طالبهم هذا خالص الشكر والامتنان.

**الريصاني في: 25 غشت 2005**

# الباب الأول

# الملامح التطريزية: طبيعتها ووضعها في المدارس الصواتية وفي التراث العربي القديم

## الفصل الأول

# طبيعة الملامح التطريزية



## 0.1 تمهيد:

يهدف هذا الفصل إلى تطويق ما يصطلح عليه في الدراسات اللسانية "الملامح التطريزية" Prosodic Features، وذلك من حيث طبيعتها وأسسها الأصواتية والصواتية، وبيان مجال اشتغالها، كما يهدف إلى تبيان المفاهيم والاصطلاحات التي تتداخل مع "التطريز".

إن ملامح التطريز تؤثر في الأصوات الكلامية، وتسهم في بنينة الأقوال، ويدرج تحتها، في الغالب، التنغيم Intonation، والنغم Tone، والنبر Stress، والإيقاع Rhythm، والطول Long، والوقف Pause.

ولقد شكل تعريف هذه الملامح، ووصفها، وتعيين حدودها بدقة وإتقان إشكالا بالنسبة للدراسات الصواتية الكلاسيكية برمتها، التي خلصت في دراستها للأنساق الصواتية إلى تقطيع السلسلة الكلامية إلى عنصرين كُلّيَيْن هما: الصوامت والمصوتات، بينما أغفلت الملامح التطريزية، أوأقحمتها في قوالب قطعية غير ملائمة. وقد شهدت السنوات الأخيرة استدراكا وتصحيحا لهذا الوضع المختل؛ إذ إن نظريات صواتية عديدة اهتمت بهذه الملامح، بل وقامت نظريات أخرى على أساسها. ورغم ذلك، يصعب الحديث عن إجماع كلي بين اللسانيين حول طبيعة الملامح التطريزية نفسها، ولا على إطار دراستها العام، بل ويصعب وضع صورة كاملة لمجال امتدادها.

وسنستهل هذا الفصل بمحاولة تحديد طبيعة الملامح التطريزية وذلك في المبحث (1.1) مع ما يتطلبه ذلك من عرض للاصطلاحات والمفاهيم المتداخلة مع التطريز مفهوما واصطلاحا، ثم ننتقل في المبحث (2.1) إلى حصرها من خلال علم الأصواتية خاصة في شطريه الفيزيولوجي والإصغائي. أما في المبحث (3.1) فسنطوقها على أساس صواتي، لننتقل بعد ذلك في المبحث (4.1) إلى مجال امتداد الملامح التطريزية، ونختم هذا الفصل بخلاصة (5.1) نجمل فيها ما أفضى إليه الحديث عن طبيعة ملامح التطريز.

إن تحديد طبيعة التطريز هو تحديد للأرضية التي سنقف عليها في دراسة قضاياه، وتأطير للرؤية المنهجية التي ستحكم معالجتنا لظواهره، وهو إقرار بطبيعته العنيدة المتمنعة عن الوصف اللساني وتداخل ملامحه فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين الملامح المصاحبة للغة paralinguistic، من جهة أخرى، وفيما بينها وبين الملامح الخارجة عن اللسانيات extralinguistic من جهة ثالثة، والفوضى التي تطبع الجهاز الاصطلاحي الموظف في معالجة ملامحه، كما هو إقرار أيضا بما أفضى إليه الاهتمام به من تغييرات جذرية على مستوى التمثيلات والنظريات الصواتية، وهو، أولا وأخيرا، ضمان للتواصل المنضبط.

ويحق لنا أن نفترض أن تحديد طبيعة الملامح التطريزية سيفضي إلى الحديث عن تعدد أبعادها، وعن دورها اللساني، خصوصا ما يتعلق بتنظيم اللغة وبَنْيَنَتِها وتشكيل البنية التطريزية، وذلك، في تصورنا، المحدد الأساس لطبيعة هذه الملامح.

## 1.1 طبيعة الملامح التطريزية:

رغم تواتر الدراسات التي عالجت هذه الملامح وتواليها، فليس ثمة إجماع كلي بين اللسانيين حول طبيعة الملامح التطريزية نفسها ولا حول الإطار العام لوصفها، ويصعب الحصول على صورة واضحة للمجال برمته[1]. وسيكون من المفيد، في البداية، أن نوضح ما المقصود بالملامح التطريزية، وما هي المصطلحات التي تلتبس بها؟

إذا انطلقنا من اصطلاح 'التطريز'، وجدنا مرجعه ومجاله يشكلان قضيتين نظريتين يصعب الحسم فيهما حسما سريعا. لقد اشتق 'التطريز' من المصطلح الإغريقي (prosida) [تطريزة] وهو مصطلح موسيقي يدل، أحيانا، على 'ترنيم أغنية في الموسيقى' «song sung to music» أو'الدور الغنائي المصاحب' «song accompaniment» وهذا يستتبع أن التطريزة هي الدور الموسيقي المصاحب للكلمات نفسها[2].

وقد وظف العروض الغربي هذه الدلالات فعرف التطريز: بأنه مجموع قواعد نظم الشعر التي تعنى بكمية المصوتات (في اللغة الإغريقية أواللغة اللاتينية)[3]. إنه إذن يحيل على مبادئ النظم المشتمل على القوالب الإيقاعية، وصيغ التقفية وبنية البيت الشعري.

لكنه استعمل في الأصواتية والصواتة فوق القطعية Suprasegmental ليدل إجمالا على تنويعات في العلو الموسيقي Pitch والارتفاع (القوة) Loudness ودرجة سرعة اللحن Tempo والإيقاع Rhythm.

وقد استعمل، أحيانا بشكل غير دقيق، مرادفا لـ'فوق قطعي'. لكن التطريز، بالمعنى الضيق، يحيل فقط على التنويعات السالفة الذكر، بينما يطلق على بقية الملامح فوق القطعية: الملامح المصاحبة للغة[4] Paralinguistic Features . إن هذا المعنى الضيق هو أقرب مفهوم إلى الاستعمال التقليدي لمصطلح 'تطريز'؛ حيث يدل على خصائص بنية البيت الشعري وتحليلاتها. ومن هنا فإن المصطلح المفضل في

---

(1) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 1.

(2) المرجع نفسه، ص. 2.

(3) Mounin, G (1974): **Dictionnaire de la linguistique**, P. 274.

(4) الظواهر المصاحبة للغة Paralinguistic أو اللغة الموازية Paralanguage هو مصطلح استعمل من طرف الصواتة فوق القطعية للإحالة على تغييرات النغم التي تبدو أقل نسقية من الملامح التطريزية (خاصة التنغيم والنبر). مثلا تتضمن الاستعمال المكبوت للأنفاس المسموعة أو الصوت الصارّ، والملامح المتشنجة، (مثل الضحك عند الكلام). وتستوعب أيضا استعمال التمفصل الثانوي (مثل استدارة الشفتين، أو التأنيف) لإنتاج نغم الصوت بهدف التلميح للمواقف، والدور الاجتماعي، أو بعض المعاني الخاصة باللغة. ولمزيد من التفاصيل انظر:

Crystal, D (1964): **Systems of prosodic and Paralinguistic Features in English**.
Cruttenden. A (1986): (**Intonation**, P. 177-180.

الـلسانيات هو اصطلاح: "الملامح التطريزية"، الذي يتيح، جزئيا، تمييزا منسجما مع الاستعمال التقليدي للتطريز"[1].

ويرى دوبو Dubois وشركاؤه أن: "التطريز هو دراسة الملامح الصوتية التي تخصص متواليات في اللغات المختلفة. هذه الملامح لا تماثل، في حدودها، تقطيع السلسلة الكلامية إلى فونيمات. وتكون هذه الملامح تحتية، مثل المورات، أو علوية، من قبيل المقطع أومختلف أجزاء الكلمة أوالجملة. التطريز هو، إذن، جزء من الصواتة، كما أن علم الفونيمات يشكل كذلك جزءا منها، لكنه يختص بدراسة الوحدات الفونيمية فقط.

ويحدد، تقليديا، التطريز في دراسة ثلاث وحدات، هي: النبر الديناميكي (أونبر الطاقة، المربوط بزيادة القوة في قذف هواء التنفس أونقصانها)، ونبر التنغيم (أونبر العلو، المربوط بتردد كبير زائد من أساسه أوناقص) والمدة أوالكمية، المربوطة بالمسك الطويل الزائد أوالناقص للفونيم"[2].

وبالنسبة لسبانسر Spencer يشكل التطريز مظاهر هامة في التنظيم الصواتي للغة التي تتجاوز كونها مجرد لائحة للفونيمات ولبدائلها المتغيرة، وأن ملامحه: "تتضمن النبر، والطول، والنغم، والتنغيم. وكثيرا ما يطلق التطريز على النبر والإيقاع بالإضافة إلى التنغيم (رغم أن توظيف هذا المصطلح (ومشتقاته) يشهد تنوعا في معانيه الفنية أيضا)"[3].

لكنه، بتعبير فوكس (2000)، يلتحم التحاما قويا، في السياقات اللسانية، بمعنى مختلف كما ذكرنا سلفا، ويحيل على العديد من خصائص الأقوال، مثل النبر، والتنغيم في النثر أكثر من الشعر. ومع كل هذا يصعب الظفر بتخصيص محدد لمجال، ولمسار المعنى اللساني "للتطريز"، كما يصعب ضبطه عبر مصطلحات إضافية مرتبطة به[4].

لقد تميز الإرث اللساني القديم بتضخم عنايته بالملامح القطعية التي حصرت في المصوتات والصوامت أوأوصافهما، وقد قيل إن الكتابة أسهمت إلى حد كبير في بلورة هذا التصور القطعي والخطي، وزكته ورسخته[5]. فمن المعلوم أن الكلمات في النسق الكتابي الأبجدي تمثلها سلاسل من رموز الصوامت (أوالمصوتات أوبعض المصوتات) (الحروف المتعاقبة). وقد كان من نتائج ذلك أن نظر إلى التمثيلات الصواتية باعتبارها قطعية. إلا أن الكتابة العربية مثلا تفند مثل هذا الزعم؛ حيث تتكون من طبقة

---

(1) Crystal, D (1992): **A Dictionary of Linguistics and Phonetics**, P. 283.

(2) Duboit, J. et Autres (1973): **Dictionnaire de Linguistique**, P. 398

(3) Spencer, A (1996): **Phonology**, Theory and Description, P. 35-36.

(4) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 1.

(5) انظر من بين آخرين:

Robins, R. H (1957): **Aspects of Prosodic Analysis**, P. 265-266.

الصوامت (حروف وعلل وحروف مد)، وطبقة للمصوتات، والتشديد وعلامته، وعلامة المد، وعلامة الإمالة، وعلامات الوقف... ومن شأن الرسم القرآني أن يكون خير دليل على هذا الافتراض[1].

لقد بدت الملامح التطريزية للتصور التقليدي بدوا محيرا وذات أهمية قليلة، بل وهامشية أوثانوية تنقل أشياء متنوعة ومختلفة مثل الانفعالات والأحوال النفسية وتلوينات الفكر والإحساس، فصارت بذلك أقرب بكثير إلى الوقائع غير اللسانية مثل الفيزيولوجيا وعلم النفس. وفضلا عن ذلك فهي تتلون وتتغير بحيث يصبح اعتبارها عناصر غير تعاقدية ووحدات معللة[2]، ولذلك تم بسهولة تجاهلها، والاستخفاف بإسهاماتها خاصة في بنية الأقوال. ويلخص هوجين Haugen هذه النظرة بقوله: "لقد استعمل مصطلح التطريزة، في الأعمال الراهنة في الفونيمات بوصفه تنوعا أسلوبيا للمح تطريزي وذلك لوصف مثل هذه التغييرات الحادثة على الأصوات اللغوية الأساس، وذلك من قبيل النغم والنبر والمدة"[3].

لقد أسست المدارس البنيوية الكلاسيكية في الصواتة نظرياتها، بداية، على الفونيم بوصفه الوحدة القطعية المميزة الأساس. وحتى الآن، إن الملامح المعالجة عموما من قبيل النبر، والتنغيم، هي - في غالب الأحيان- مجرد فونيمات، وبذلك تعتبر، على المستوى الصواتي، ملامح قطعية، وفي هذا الشأن يقول كولمان: "كان الفونيم، طيلة ازدهار الصواتة البنيوية، الحجر الأساس للنظرية الصواتية. ورغم التنوع الواسع في التأويلات، نظر في كل مدرسة تقريبا، إلى الفونيم بوصفه الوحدة اللغوية الدنيا، والتي يلتقي فيها الصوت والمعنى. (نظرية لندن للصواتة التطريزية هي استثناء بارز في هذه الفترة)"[4]. واعتبرت الملامح التطريزية في الصواتة البنيوية الأمريكية، مجرد أنواع خاصة من الفونيمات، سموها فونيمات فوق- قطعية، والتي نُظِرَ إليها على أنها تستقر "فوق قمة" الفونيمات القطعية. لكن صواتيي مدرسة براغ كانوا أقل صرامة، وكان لهم فهم مرن بخصوص بنية الكلام إذ سمحوا بمعالجة هذه الملامح التطريزية معالجة مستقلة عن القطع، لكنهم قدموا إطارا غير منسجم في وصف هذه الملامح. أما الصواتة التوليدية الكلاسيكية والتي تبنت نقدا متحاملا على فهم البلومفيلدية بأن الملامح فوق القطعية هي أوصاف ثانوية للوحدات القطعية، إلا أن النموذج المعيار، رغم ذلك، أثار انتباها مقدرا بشأن سيرورات تعيين النبر، لقد حاول أن يرقي فهمنا حول طبيعة الدور الحقيقي للملامح التطريزية. لقد أنجزت النماذج الحديثة، المدعوة إجمالا "اللاخطية"، الشيء الكثير منذ

---

(1) حنون، مبارك: (قيد الطبع) **في هندسة الملامح في اللغة العربية**: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص. 4.

(2) حنون، مبارك (2003): **في الصواتة الزمنية**: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص. 20.

(3) Haugen, E. (1949): **Phoneme Or Prosedeme**, P. 278، نقلا عن: حنون، مبارك (2003): **في الصواتة الزمنية**: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص. 17.

(4) Coleman, J (1998) **Phonological Representations**: Their names, forms and powers, P. 47.

أن تبنت بوضوح إطارات ذات أبعاد متعددة، فكانت أكثر إنصافا للتطريزات. لذلك نحن الآن في موقع جيد لتقييم طبيعة هذه الملامح ودورها[1]. وسنفصل لاحقا هذه النظرة المكثفة.

ورغم التطابق المجالي والمرجعي بين اصطلاحي "فوق القطعة" Suprasegmental و"التطريز"، حتى وجدنا من يساوي بينهما[2]، إلا أنه من الضروري، بل والمرغوب فيه أحيانا التمييز بينهما.

إن المدرسة البنيوية الأمريكية تسمي الظواهر التطريزية ظواهر فوق قطعية، في مقابل القطعية، يقول هوكيت: "إن الملامح التي تعقب، بوضوح، بعضها البعض في تيار الكلام تسمى ملامح قطعية أما تلك الملامح التي تمتد امتدادا واضحا فوق سلاسل من المجموعات القطعية المتعددة فهي ملامح فوق قطعية"[3].

إن مصطلح فوق قطعة يحيل في الأصواتية والصواتة على الأثر الصوتي الذي يمتد فوق أكثر من صوت قطعي واحد في القول، من قبيل أنساق العلو الموسيقي، أوالنبر، أوالمفصل. وذلك في تقابل مع "القطعة"، لذلك حق لروبنس Robins أن يقول: "فوق قطعي هو ببساطة غير قطعي"[4]. إن ما فوق القطع كان يحلل في النظريات البنيوية الأمريكية، على أنه فونيمات ومتواليات من الملامح من قبيل الصريفات morphemes، لكن لا يحلل الصواتيّون كافة هذه الملامح بمصطلحات متطابقة. وتتناوب في الاستعمال مصطلحات التعدد القطعي PLURISEGMENTAL، وغير القطعي non-segmental أوالموقع الممتاز SUPERFIX مع مصطلح فوق قطعي[5]. ويقول روجي: "إن قطع لغة معينة هي الصوامت والمصوتات. وتشتمل فوق القطع على ظواهر عديدة، وهامة لسانيا، وأما التي لا تكون قطعية فهي من قبيل الطول، والنبر، والعلو الموسيقي، والتنغيم. ويرجع مصطلح فوق قطعي في الواقع إلى كون هذه الوحدات كثيرا ما تمتد فوق سلسلة من القطع. وكثيرا ما تحدد فوق القطع من خلال المقاطع"[6]. ويقول هايمان: "إن مصطلح "فوق قطعة" يستعمل للدلالة على وحدات صواتية ونحوية أكبر من القطعة"[7]. وعالج الصواتة فوق القطعية تحت العناوين الفرعية التالية:

1. **الوحدات فوق القطعية**، حيث ربط الملامح التطريزية بالمقطع باعتباره وحدة صواتية فوق قطعية، بينما يرى أن الوحدات فوق القطعية النحوية تدل عليها الصريفاتُ والحدودُ.

---

(1) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 2.

(2) انظر على سبيل المثال التعريف الذي قدمه:

Duboit, J. et Autres (1973): **Dictionnaire de Linguistique**, P. 470.

(3) Hockett, C. F. (1942): **A System of Descriptive Phonology**, P. 10، نقلا عن: حنون، مبارك (2003): في الصواتة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص. 21.

(4) Robins, R.H (1957): **Aspects of Prosodic Analysis,** P.274.

(5) Crystal, D (1992): **A Dictionary of Linguistics and Phonetics**, P. 337.

(6) Rogers, H (2000): **Sounds of Language**, P .265.

(7) Hyman, L, M (1985): **Phonology:** Theory and Analysis, P. 187.

2- فوق قطعيات البروز: وتناول خلالها الملامح التطريزية المعنية في هذا المجال وذكر منها، النبر (الشدة) والنغم (العلو الموسيقي) والمدة (الطول) واعتبر أنها تشكل حقا فوق قطعيات حسب عدد من اللسانيين.

3- فوق قطعيات أخرى: حيث أضاف لسانيون آخرون التناغم المصوتي والتأنيف.

إننا نرى أن طبيعة هذه الملامح لا ينبغي حصرها إلا من خلال دورها في "البنية التطريزية"، لذلك نرى مع فوكس (2000) أن التفريع الثنائي البسيط: "قطعي" مقابل "فوق قطعي" غير منصف لغنى البنية الصواتية "لفوق" القطعة، وسنرى أن هذه البنية معقدة، ومشتملة على أبعاد مختلفة ومتنوعة، والملامح التطريزية لا يمكن ببساطة أن ينظر إليها باعتبارها ملامح متراكبة فوق القطع. وسيكون الحل هو أن نقيم تمييزا بين اصطلاح "فوق قطعة" باعتباره صيغة للوصف من جهة، ومصطلح "تطريز" بوصفه نمطا من الملامح من جهة أخرى. وبعبارة أخرى، قد نستعمل مصطلح "فوق قطعة" للإحالة على تشكيل خاص بحيث يكون الملمح (أوالسيرورة الصواتية) ممثلا بمصطلحات، لا قطعية؛ إذ إن أي ملمح، داخل نظرية ما، يمكن أن يحلل بهذه الطريقة، سواء كان تطريزيا أولم يكن.

ومن جهة أخرى، إن مصطلح "التطريز" يمكن أن ينسحب على ملامح معينة من الأقوال بصرف النظر عن الكيفية التي يتم بها تشكيل هذه الملامح، إن الملامح التطريزية يمكن، عموما، تحليلها قطعيا (كما فعلت النظرية التوليدية الكلاسيكية) كما يمكن أن تحلل تحليلا فوق قطعي[1]. ولا يتناسب هذا التحديد مع التحليل التطريزي الفيرثي، الذي يعمم مصطلح تطريزات على كل ما ليس بـ(فونيماتيكي)، كما سنفصل لاحقا.

وفي سبيل تجلية صافية للملامح التطريزية سنحاول تفحصها في ضوء علمي الأصواتية Phonetics والصواتة Phonology .

## 2.1 الأساس الأصواتي:

يبدو أن الحاجة مازالت قائمة لتبيان الملامح التطريزية، وبخاصة الوقوف على قواسمها المشتركة، ونقط اختلافها، إجمالا، عن الملامح الكلامية الأخرى. وسنقدم في هذا الصدد مقاربة تسعى إلى تعريف الملامح التطريزية أصواتيا وذلك من خلال بسط البراهين الأصواتية، من قبيل موضع النطق

(1) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 2.

وكيفيتـه (أوصفته)، بهدف تصنيف الملامح التطريزية مجتمعة وتمييزها عن الملامح القطعية، خاصة وأن هذه الملامح قد حظيت، منذ وقت مبكر، باهتمام بالغ من طرف الأصواتيين.

يعتبر لدفوجيد Ladefoged (1975) :الملامح فوق القطعية: تلك المظاهر الكلامية التي تتشكل من أكثر من صامت أومصوت منفرد. والملامح فوق القطعية الرئيسة هي: النبر، والطول، والنغم، والتنغيم. وتكون هذه الملامح مستقلة عن المقولات اللازمة لوصف الملامح القطعية (مصوتات وصوامت)، وتتكون من حركات تيار الهواء، وأوضاع المزمار، والتمفصلات الأولية والثانوية، والترددات المشكّلة[1]. وحتى يكون قربنا منها أكبر، سنتناولها على المستويين الفيزيولوجي والأكوستيكي.

يصنف علماء الأصواتية، على المستوى الفيزيولوجي (أوالإنتاجي) للأصوات، الأعضاءَ المتآزرة في إنتاج الكلام إلى ثلاث مجموعات: مجموعة تقع في الجذع، ومجموعة في الحلق، ومجموعة في الرأس، وتسمى، على التوالي، النظام التنفسي، والنظام التصويتي، والنظام النطقي. ويتكون النظام التنفسي من الرئتين، وعضلاتهما، والقصبة الهوائية وشعبها والعضلات المرتبطة بها، ويتحكم هذا النظام في تدفق الهواء الرئوي المستعمل في الكلام العادي، رغم أن وظيفته الأصلية هي ضمان إمداد الدم بالهواء. ويتكون النظام التصويتي من الحنجرة (أوصندوق الصوت). إن الوظيفة الأصلية للحنجرة هي الاشتغال بصفتها صماما لإحكام سد الحنجرة، قصد حمايتها، وتمتين القفص الصدري كلما بُذِلت مجهودات كبيرة من لدن عضلات الأذرع. وعلاوة على ذلك، تعد مصدرا لإنتاج الصوت لدى الإنسان ومعظم الحيوانات. أما النظام النطقي فيتشكل من المنافذ الهوائيةairways وتجاويف الحنجرة، والأنف، والشفتين، والفم، ومكوناته خصوصا الأسنان، وعضلات اللسان، التي تشكل مصفاة متنوعة تغير الهواء الصاعد من الرئة لإنتاج مدى واسع من الأصوات بحسب متطلبات الكلام. هذا النظام من الأعضاء له وظائف أصلية عديدة، من قبيل عمليات الرضاعة والعض والمضغ، والتذوق، والبلع... وهي وظائف مرتبطة إجمالا بفعل الأكل[2].

ويسمي فوكس (2000) هذه الأنظمة الثلاث، على التوالي، مكون تحت المزمار، ومكون الحنجرة، ومكون فوق الحنجرة. ويرى أن أغلب الملامح القطعية تنتج بواسطة مكون فوق الحنجرة. إن موضع النطق وطريقته يتوقفان على وضعية اللسان وحركته، وعلى الطبق اللين، والحنك، وهكذا. ويستثنى الجهر وحده من هذا التعميم، حيث ينتج في الحنجرة مع ملامح حنجرية أخرى مثل النفسية والتهميز[3].

---

(1) Ladefoged, P (1975): **A Course of Phonetics**, P. 219.
(2) Abercrombie, D (1967): **Elements of General Phonetics**, P. 21-23.
(3) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 3-4.

وخلافا لذلك، يمكن أن ينظر إلى الملامح التطريزية على أنها نتاج للنشاط الحنجري أوتحت المزماري. إن النغم والتنغيم يرتكزان على العلو الموسيقي Pitch، الذي تتحكم في إنتاجه العضلات الحنجرية (الحبلان الصوتيان)، بينما تنسب ملامح النبر، دائما، لنشاط عضلات التنفس.

ومن شأن تمييز الملامح التطريزية تمييزا فيزيولوجيا أن يمهد لنا سبيل تلمس خصائصها الأكوستيكية (أي الفيزيائية والسمعية)[1]، وهكذا فإن الملامح التي تدخل عادة تحت الجانب الأكوستيكي لا الجانب الإنتاجي للأصوات هي: العلو الموسيقي pitch والارتفاع loudness وكيفية تنغيمه (أوالجرس) timbre. اما الأول فيعتمد على نسبة تردد الموجات الصوتية frequency of sound waves، وأما الثاني فعلى سعتها amplitude، وأما الثالث فعلى تركيب النغمة الأساس fundamental tone مع النغمات التوافقية overtones المرتبطة بها[2]. وبتعبير بروسنهان ومالمبرج (1970) & Brosnahan Malmberg: "يعبر عن الملامح التطريزية، التي تستعملها اللغات عموما في الطور الأكوستيكي للمادة الصوتية، في شكل اختلاف التردد الأساس، وفي الشدة، أوالمدة؛ أي في اختلاف السمات الأساس للمادة الأكوستيكية. أما اختلاف الخواص الأخرى، الأقل أهمية، من قبيل زيادة العلائق الأكوستيكية أونقصانها بين التأنيف، والتغوير، أوبين الملامح الأخرى المشكلة للبنية، ونوعية الجهر، أوحتى الجهر نفسه، فليس اختلافا مجهولا بصفته مادة أسلوبية للملامح التطريزية، لكنه يظل اختلافا نادرا جدا. الاحتمال الثالث، وهو أيضا طريف نسبيا، هو أن الملمح التطريزي عبر عنه بوصفه شكل للانقطاع في استمرارية خاصية من المادة الأكوستيكية أوأخرى، بهدف تقابل مقطع أوكلمة بانقطاع مع مقاطع أوكلمات بدون أي انقطاع"[3].

وإذا كانت التطريزات ترتكز على هذه الخصائص الأكوستيكية مجتمعة إلا أن هذا الارتكاز يكون أقوى في خصائص دون أخرى.

وبهذا الشأن من المفيد القول: إن النبر، من الوجهة الأكوستيكية، من حيث وظيفته المتمثلة في إظهار المقطع وإبرازه تُتكون ماهيته من جهد زفيري ونطقي. ويؤثر هذا الجهد على المستوى الأكوستيكي (الفيزيائي والسمعي)، وذلك من خلال ما يحدثه من تغييرات متميزة في السلسلة النغمية للتردد الأساس،

(1) يقول احمد مختار عمر: شرح ماريو باي في كتابه Glossary of Linguistic Terminology هذا المصطلح بقوله: إنه دراسة الجانب الصوتي للكلام كما تستقبله أذن السامع، والموجات الصوتية التي تصحبه (مادة acoustic phonetica)، انظر: ماريو باي (1998): أسس علم اللغة، هـ1، ص. 92.

(2) ماريو باي (1998): أسس علم اللغة، ص. 92.

(3) Brosnahan, L. F, Malmberg, B (1970): **Introduction to Phonetics**, P. 147.

وفي سلسلة الضغط أوالشدة Intensity، وفي تمديد المدة الزمنية للمقطع المنبور[1]، ومع ذلك يظل الارتفاع Loudness اهم خاصية أكوستيكية بالنسبة للنبر، وهذه الخاصية تقترن بالضغط أوالشدة. إن المستمع يدرك الارتفاع إدراكا مرتبطا بقوة التنفس التي يستعملها المتكلم. إن ثمة نظرية مشهورة مختصة بالأساس الأصواتي للمقاطع قد أكدت مرة أن الكلام مبوب، إلى مقاطع من خلال استثمار قوة النفس في لفظ المصوتات والصوامت زيادة ونقصانا[2]. إن هناك علاقة وثيقة بين عمليتي التنفس والكلام، واستحالة حدوث الكلام بدون وجود ضغط هوائي في منطقة ما تحت الحنجرة، وأن هذا الضغط يوفره النشاط العصبي والعضلي أثناء عملية الزفير في منطقتي الصدر والبطن. ومعلوم أن ستيتسون Stetson قد ربط بين التقسيم المقطعي والخفقات الصدرية، وإذا كانت هذه الخفقات تتفاوت قوة وضعفا، فإن بروز بعضها، وارتفاعه، هو النبر بعينه، ولذلك جاز للافَر (1994) Laver أن يقول: النبر هو طريقة لجعل المقطع المدرك حسيا أكثر بروزا[3]. وبتعبير لدفوجيد (1975): المقطع المنبور ينطق بقدر أكبر من الطاقة مقارنة بالمقطع غير المنبور[4].

إن النبر يتم عن طريق الضغط على مقطع ضمن محيط من المقاطع، ونواة المقطع المنبور تكون أكثر بروزا وجهرا. وإذا كانت المصوتات عموما تتصدر سلمية الجهر Sonority hierarchy فإن المصوتات المنبورة تتصف بتردد أكبر، ومدة أطول، مقارنة مع المصوتات غير المنبورة[5].

وأما النغم والتنغيم فيرتكزان على العلو الموسيقي، الذي يتوقف -فيزيولوجيا- أولا، على وتيرة اهتزاز الحبلين الصوتيين داخل الحنجرة. ويرى أغلب الأصواتيين أن معظم الاهتزاز يتحكم أساسا في ناتجه طول الحبال الصوتية وتوترها، كما تتحكم فيه أيضا العضلات الباطنية للحنجرة[6]. ولما كانت هذه المكونات تحكمها الخصائص التشريحية للوترين الصوتيين – وهما مصدرا الاهتزاز– كان من الطبيعي أن يختلف الأثر السمعي الناتج عن اهتزازهما باختلاف الأفراد والأعمار والجنس (أي تبعا للذكورة والأنوثة).

ويدرك العلو الموسيقي حسيا، وهو مصطلح متعلق بحكم المتكلم القاضي بأن الصوت يكون عاليا ومنخفضا، وبأن صوتا ما أعلى أوأخفض من صوت آخر وما هي كمية ذلك، وبأن الجهر يكون صاعدا ونازلا، ولذلك فإن العلو الموسيقي يمكن أن يكون مرتفعا، أومتوسطا، أومنخفضا، أويملك قيمة وسطية من

---

(1) Fonagy, I (1980): **L'accent Français**: accent probabilitaire, P. 123
(2) Cruttenden, Cruttenden, A (1986): **Intonation,** p. 4 .
(3) Laver, J (1994): **Principles of Phonetics**, P. 156.
(4) Ladefoged, P (1975): **A Course of Phonetics**, P. 224.
(5) L. Wayne (1977): **Acoustics correlates stress and juncture**, P. 71.
(6) Cruttenden, A (1986): **Intonation**, p. 3-4 .

قبيل متنصف مرتفع، أومنخفض متنصف. ونطاق العلو الموسيقي يمكن أن يكون مستويا أويمكن أن ينزل أويصعد، أويُظهر أشكالا أشد تعقيدا من قبيل نزول وصعود، وصعود ونزول، ونزول وصعود ونزول، أوصعود ونزول وصعود[1].

وبخصوص العوامل المؤثرة في العلو الموسيقي، يقول مصلوح: إن نغمة الحنجرة لا تتكون من ترددات منخفضة فحسب، أوعالية فحسب، بل إن سلم الترددات يضم عددا هائلا من التوافقيات المنخفضة والعالية. أضف إلى ذلك أن تردد نغمة الأساس والترددات التوافقية تكون أثناء الكلام في حالة تغير مستمر، بحيث تصبح الفرصة ضئيلة لإدراك هذه التغيرات. وهذا يزيد بدوره من أهمية عامل المدة Duration في التأثير على الإدراك. ومعنى ذلك أن الشدة والمدة – ونوعية الصوت الإنساني أيضا- هي عوامل تؤثر على درجة الصوت [أي العلو الموسيقي][2].

إن أغلب الملامح القطعية الكلامية تنتج بواسطة مكون فوق الحنجرة. وخلافا لذلك، يمكن النظر إلى الملامح التطريزية، أولا، على أنها نتيجة للنشاط الحنجري أوتحت المزماري. ويرتكز النغم والتنغيم على العلو الموسيقي الخاضع للعضلات الحنجرية، في حين تكون ملامح النبر (والمقطع والإيقاع) وفي مقدمتها الارتفاع منسوبةً دائما إلى نشاط عضلات التنفس.

وبهذا يكون عندنا أساس أصواتي أكوستيكي، وفيزيولوجي للتمييز بين ملامح تطريزية وملامح غير تطريزية. حيث تتمركز الأولى في مكون تحت الحنجرة والثانية في مكون فوق الحنجرة، أما مكون الحنجرة؛ فالظاهر أن له وظيفة مزدوجة: قطعية وتطريزية في الوقت ذاته. فهو مسؤول عن إنتاج الجهر، والنفسية، والتهميز، التي تعتبر مكونات للقطع، ومن ناحية أخرى فهو متحكم في درجة العلو الموسيقي، التي تعتبر ملمحا تطريزيا. ومن هاهنا ورغم أنه يمكن أن نعرف الملامح التطريزية بأنها: تلك الملامح التي لا تتمركز في المكون فوق الحنجري، إلا أن هذا التعريف يبقى قاصرا نظرا لعجزنا عن التمييز، داخل الملامح الحنجرية، بين الملامح التطريزية، وغير التطريزية؛ حيث لا يظهر، من وجهة نظر أصواتية، أن ثمة تباينا كبيرا بين الملامح التطريزية والملامح القطعية، مثل الجهر، ولا نستطيع كذلك عزل الملامح التطريزية في نطاق السلسلة الكلامية، ويعني هذا تورط مركبات سيرورات الكلام المختلفة -النطق، والصوت، والفهم- سواء كانت تطريزية، أوغير تطريزية. والحالة هذه، سنحتاج إلى اعتماد معايير ضافية أملا في التوصل إلى تعريف مرض لهذه الملامح العنيدة.

فعلى الرغم من قصور التعريف الأصواتي، فمن حسناته أنه وفر إضاءات معتبرة عن طبيعة الملامح التطريزية. قد ينظر إلى الأصوات الكلامية من وجهة نظر أصواتية باعتبارها تغييرا لتيار الهواء؛ فهذا

---

(1) Laver, J (1994): **Principles of Phonetics**, P. 155.

(2) مصلوح، سعد عبد العزيز(2000): دراسة السمع والكلام، ص. 218- 219.

التيار صدر من الرئتين ثم تغير أولا بواسطة الحنجرة، التي تحول مجرى الهواء غير النظامي تحويلا انتقائيا إلى آخر نظامي مشكّلة الأصوات المهموسة والمجهورة، وهذه الأصوات تتغير مرة ثانية بواسطة الأجزاء فوق الحنجرية المتنوعة من المجرى الصوتي. **من ها هنا ثمة إحساس أن المكونين الحنجري وتحت الحنجري يكونان أكثر أهمية من المكون فوق الحنجري، والمكون تحت الحنجري أكثر أهمية من المكون الحنجري.** وبما أن الملامح التطريزية تقترن بالمكونين الأخيرين، وأن الملامح القطعية تقترن أصلا بالمكون فوق الحنجري، أمكننا أن نعتبر الملامح التطريزية أكثر أهمية وجوهرية لأنها صادرة عن المنبع أوجزء من سيرورة إنتاج الكلام وهي بذلك أفضل من الأصوات الناتجة عن المصفاة الحنجرية[1]. إذا أمكننا أن نفاضل بينهما.

### 3.1 الأساس الصواتي:

رغم أن المعطيات الفيزيولوجية والأكوستيكية الأصواتية أفضت بنا إلى نتيجة مفادها التمايز البيّن بين الملامح التطريزية وأخواتها القطعية، إلا أنه لا ينبغي الاقتصار، بحال من الأحوال، عند تعريفها على المعطيات الأصواتية فحسب؛ وذلك لسبب بسيط، وهو أن أصحاب الدراسات الأصواتية أنفسهم، عند معالجتهم لهذه الملامح، يستنجدون عموما بالمبادئ الصواتية.

يرى فري (1968) Fry أن الملمح التطريزي يقابل الملمح الصواتي، وأن الملامح التطريزية لا يمكن تعريفها إلا انطلاقا من دورها اللساني؛ وهكذا فإن الخواص التمييزية الملائمة على المستوى اللساني تصنف وحدها فقط على أنها ملامح تطريزية في لغة معينة[2]، وبالنسبة لبروسنهان ومالمبرج (1970) فإن هذا الدور اللساني يتجسد في كون: الملامح التطريزية للغة ما تعيّن الحدود أوتفضي إلى تعيين المجموعات الأصواتية في السلسلة الكلامية. وتعمل كذلك، على ما يبدو، بطريقتين مختلفتين وشهيرتين: تكون الأولى بزيادة التقابل بين الوحدات المتتالية أوالمتجاورة، والثانية بالإشارة إلى حدود تلك الوحدات[3].

وهكذا فهذا الدور تقابلي من جهة وإشاري بالنسبة لحدود الوحدات الأصواتية من جهة ثانية.

**لكن ما تواطأ عليه جمهور الصواتيين أن الخاصية المميزة الأساس للملمح التطريزي، في مقابل الملمح القطعي، هي انسحاب هذه الملامح على مجالات، أكثر اتساعا من القطعة المنفردة**[4] وفي هذا الصدد يقول هايمان (1975) Hyman: قد نظر للملامح التطريزية نظرة جيدة على أنها امتداد فوق الوحدات التي تتسع لأكثر من قطعة[5]. وبتعبير لوهيست (1970) Lehiste هي: الملامح التي يمتد مجالها فوق أكثر من

---

(1) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 4.
نقلا عن: Fry, D (1968): Prosodic phenomena, P. 364

(2) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 5.

(3) Brosnahan, L, F, Malmberg, B (1970): **Introduction to Phonetics**, P. 147.

(4) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 5.

(5) Hyman, L, M (1985): **Phonology:** Theory and Analysis, P. 186.

قطعة واحدة[1]. وتعريف لافر (1994) لهذه الملامح لا ينأى عن الفهوم السابقة؛ حيث يعرفها بأنها كل العوامل التي بإمكانها أن تمتد فوق مجال القطعة. ويبحث تحليل الأوضاع في التوزيع فوق القطعي وعلاقة الملامح التي تخترق قطعتين فأكثر على مستوى كل الأقوال[2].

إن الفونيم يبقى حاضرا في تحديد الماهية الصواتية لهذه الملامح التي لم تحظ في المدارس التقليدية بوضع لساني معتبر لأنها لم تحدد تحديدا مستقلا عن القطع والفونيمات؛ فالفونيم هو الذي يحدد الوضع اللساني للظواهر التطريزية التي توضع فوق مجموعات قطعية أوفوق مقاطع أوعلى التوالي صوامت ومصوتات. فهي، إذن ظواهر تحدد بالنظر إلى القطع. إنها تقع فوقها أوأنها فونيمات تعرف بالضد: (ليست لا بالمصوتات ولا بالصوامت)، لأنها لا تندرج معها ضمن المتواليات نفسها ولأنها تمتد إلى أكثر من قطعة لكنها تتزامن معها. والدليل على كل ذلك أن أنغام القول، مثلا، قد كتبت، بشكل متواتر، على سطر منفصل فوق الأصوات اللغوية التي تؤلف القول، وكأنها ملامح إعجامية لا تكاد تتجاوز الدور المساعد. ومهما يكن من أمر، فنحن بإزاء مستويين مختلفين متوازيين يتشكل أحدهما من توالي الصوامت والمصوتات، ويتشكل الثاني من الظواهر "فوق- القطعية"[3].

ومن جهة أخرى، ونتيجة المجال الواسع لامتداد ملامح التطريز، فإن تمييزها اللساني يختلف عن التمييز القطعي؛ فهو ليس تمييزا استبداليا فحسب، بل هو فضلا عن ذلك تمييز مركبي. وهو ما شددت عليه، منذ البداية، مدرسة لندن التطريزية، على نحو ما سنفصل القول فيه في الفصل الموالي. وفي هذا السياق لاحظت لوهيست (1970) أن هذه الملامح يمكن التدليل عليها عن طريق المقارنة بين المفردات في المتوالية (مثلا المقارنة المركبية)، بينما يمكن تعريف الملامح القطعية دون الرجوع إلى متوالية القطع التي تظهر فيها. ويمكن أن يبرهن على حضورها أيضا بتفحص أومقارنة استبدالية[4].

كما سطر لدفوجيد (1975) بأن كل الملامح فوق القطعية تنفرد بحقيقة أنها يجب أن توصف بصدد المفردات الأخرى من القول نفسه. إنها القيم النسبية للعلو الموسيقي، والطول، أودرجة نبر مفردة، والتي تكون دالة. ويمكنك نبر مقطع في مقابل مقطع آخر بصرف النظر عن كونك تتكلم صارخا أوواطئا[5].

---

(1) Lehiste, I (1970): **Suprasegmentals**, P. 1.

(2) Laver, J (1994): **Principles of Phonetics**, P.152.

(3) حنون، مبارك (1997): **في الصواتة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية**، ص. 23.

(4) Lehiste, I (1970): **Suprasegmentals**, P. 2.

(5) Ladefoged, P (1975): **A Course of Phonetics**, P. 224.

ونشدد في الختام على أن الخلوص إلى الطبيعة الصواتية لهذه الملامح يستدعي منا استقراء طويلا في مظان النظريات والنماذج الصواتية حتى نستبين ما تعرضت له ملامح التطريز من حيف وإقصاء، قبل أن تصبح صاحبة وضع اعتباري في الصواتة التوليدية الحديثة، وهذا ما نعِدُ به في الفصلين القادمين.

## 4.1 مجال امتداد الملامح التطريزية:

رغم أن حديثنا كان وما يزال عن الملامح التطريزية بصفة عامة، إلا أننا لم نجرؤ بعد على تقديم لائحة محددة لتلك الملامح. ويبدو "من الصعب تقديم لائحة؛ فحتى لو كنا قادرين على أن نقدم تعريفا جيدا لهذه الملامح، فإنه ليس من الممكن ضرورة تعيين حدودها تحديدا صارما"[1]. إن صعوبة تحديد المجال الكلي لما يسمى: "ملامح التطريز" يجليها التضارب الواضح في الاقتراحات المقدمة من طرف اللسانيين. وقبل أن نقدم نماذج من تلك الاقتراحات لنفضي إلى اقتراحاتنا، نلفت النظر إلى أن أسباب صعوبة تقديم لائحة نهائية لملامح التطريز تعود إلى:

الوضع اللساني الهامشي الذي أسند لهذه الملامح، وهو ما أفضى إلى الخلط وضعف التمحيص. وإذا كان هذا السبب يعود إلى الذات الدّارسة ومنهج الدّراسة، فإن ثمة ما يعود إلى طبيعة الملامح المدروسة.

تعدد أبعاد ملامح التطريز، وقلة الملامح البسيطة ذات البعد الأحادي. فإذا كان النغم والتنغيم يستلزمان برامترا واحدا فقط؛ وهو العلو الموسيقي، فإن ملامح أخرى تبدو بالغة التعقيد؛ فالإيقاع مثلا، ملمح معقد، يستلزم النبر والطول ودرجة سرعة اللحن Tempo. والنبر نفسه لا يمكن تعريفه وفق برامتر واحد، بل إن ملامح بسيطة، من قبيل النغم والتنغيم، تستوجب أكثر من بعد واحد؛ حيث لا تنفصل انفصالا كاملا عن ملمحي النبر، ونوعية الجهر voice quality[2]. كما أن الوقف لا يمكن فصله، بدوره، عن ملامح أخرى، لقد كان من أهم الخلاصات التي أفضى إليها حنون (1997): الربط بين الوقف والنبر، وإذن بين الوقف وبين الإيقاع، إذ تم اعتبار الزمن الميت جزءا من أزمنة الإيقاع. وفي نفس السياق تم ربط الوقف بالترتيل والتجويد[3] ونتيجة لذلك، ليس متاحا تحديد قائمة من الملامح التطريزية المستقلة، ورغم ضرورة تخصيص هذه الملامح، في خاتمة المطاف، وفق عدد ضئيل من البرامترات الأكوستيكية، مثل الطول والعلو الموسيقي والشدة intensity فإنها تبقى، بالكاد، برامترات أصواتية، لا صواتية وهي التي تعنينا في هذا المقام.

---

(1) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 9.

(2) المرجع نفسه، ص.9- 10.

(3) حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنينة اللغة**، ج.2، ص. 583.

3. تداخل ملاح التطريز مع ملامح الظواهر المصاحبة للغة paralinguistic، من جهة، ومع الملامح خارج اللسانية extralinguistic من جهة ثانية؛ حيث يصعب وضع حدود فاصلة بينها. عرفت ملامح الظواهر المصاحبة للغة أنها: كل الملامح (المصوتية وغير المصوتية) غير اللسانية، وغير الفعلية، التي تؤثر مشتركة في الحديث، بينما ملامح الظواهر المصاحبة للغة المصوتية يجب أن تتضمن كل الأنشطة التي تقدم، عادة على نحو غير محكم، على أنها مشاركة في نغم الصوت[1] لكن ليس ثمة خط فاصل بين ملامح اللسانيات الموازية، كما عرفت، من جهة وبين الملامح التطريزية من جهة أخرى؛ فكل من الملمح التطريزي وملمح الظواهر المصاحبة للغة يدل على الآثار الصوتية التي تستعمل في نقل المعنى. [رغم أن] الملامح التطريزية تكون فوق قطعية، مثلا، فهي تتوارد مع متواليات الفونيمات القطعية والكلمات. لقد وصفت بعض الملامح التطريزية وصفا نسقيا جيدا [...] وآثار ملامح الظواهر المصاحبة للغة، مادامت تقابل ملامح التطريز، فهي قاطعة أكثر من كونها متساوقة[2]. وعلى سبيل المثال إن 'نغم الصوت' يكون تنغيما من منظور الملامح التطريزية، ولكنه يعتبر، من منظور ملامح الظواهر المصاحبة للغة، 'كيفية للجهر'؛ وإن كان، في حقيقة الأمر، كل من العلو الموسيقي ونوعية الجهر له وظائف لسانية وغير لسانية. وأما بالنسبة لمصطلح 'خارج لسانية' فإنه يدل على الملامح المتنوعة المتساوقة والآثار القاطعة التي ليس لها معنى متفق عليه، لكن التي تكون مشروطة بعوامل بالشكل الذي لا يملك فيه المتكلم مراقبة مباشرة. بعضا من هذه قد يكون فيزيولوجيا مثلا، الجنس، والسن، وبنية الجسم، وبعضا منها يكون عاديا، مثلا، قد يتكلم متكلم معين عادة بدرجة سرعة اللحن tempo أسرع من متكلمين آخرين من لغته. زيادة على ذلك إن بعض العادات قد تكون تخصيصا لغويا، مثلا إن المتكلمين للغة قد يتكلمون عادة بدرجة سرعة اللحن tempo أسرع من متكلمي لغة أخرى. قد تستعمل بعض الملامح الأصواتية والآثار استعمالا مزدوجا: في التطريز والظواهر المصاحبة للغة من جهة، وخارج اللسانية من جهة أخرى، فالإناث، مثلا يستعملن عموما علوا موسيقيا أعلى من الذكور، فهذا العلو يكون خارج لسانيا، لكن الذكور والإناث قد يستعملون جميعا تسجيلا مرتفعا لبعض الدلالات في بعض الأوضاع، التي تكون تطريزية[3]. ويحصر الآن كروتندن الملامح التي يمكن أن تستعمل تطريزيا وفي خارج اللسانيات علاوة على النبر والتنغيم، في أربعة ملامح، هي: الارتفاع، ودرجة سرعة اللحن، والإيقاعية،

---

(1) نقلا عن: Laver, J and Hutcheson, S (1972): **Introduction**, P.13,
Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 10.

(2) Cruttenden, A (1986): **Intonation**, P177.

(3) المرجع نفسه، ص. 177- 178.

ونوعية الجهر[1]. هذه الصعوبة في التمييز اعترف بها كريسطل وكويرك (1964) Crystal & Quirk؛ اللذان أقرا بأنهما "استعملا العبارتين "تطريزة" و"الظواهر المصاحبة للغة" للإشارة إلى الذي يملك في ختامه "الأكثر تطريزيا" أنظمة للملامح (النطاقات التنغيمية، مثلا) والتي يمكن تحديدها تحديدا سهلا، إلى حد ما، مع مظاهر أخرى في البنية اللسانية، بينما في الختام "الأكثر انتسابا للظواهر المصاحبة للغة" ثمة ملامح بعيدة جدا وبوضوح عن إمكانية التوحد مع البنية اللسانية الخالصة (الصوت المهتز، أوطقطقات الإزعاج، مثلا). لذا يُقِرّان بأنه "ليس ثمة تقسيم محدد بين الطرفين"[2].

لهذه الأسباب يصعب تقديم لائحة حاسمة، وإن كان كريسطل وكويرك (1964) قدما لائحة مركبة تضم الملامح التطريزية وملامح اللسانيات الموازية في الوقت ذاته. وتتألف من النغم، ودرجة سرعة اللحن، والبروز، ومدى العلو الموسيقي pitch range، والإيقاعية، والكيفية، والكفاءة، والوقف، والصوتية vocalization إلا أنهما شددا على أن "درجة سرعة اللحن، والبروز والعلو الموسيقي تشكل الملامح الكلامية الدائمة"[3]، وقدم كريسطل (1969) لائحة مغايرة إلى حد ما، خاصة باللغة الإنجليزية، يفرق بين ملامح التطريز، وملامح الظواهر المصاحبة للغة. وذكر، تحت عنوان: (مرة أخرى من "الأكثر" إلى "الأقل لسانية")، اتجاه العلو الموسيقي، ومداه، والوقف، والارتفاع، ودرجة سرعة اللحن، والإيقاعية، بينما يعتبر شدة التوتر ملمحا حاضرا ضمن المقولات التطريزية ومقولات الظواهر المصاحبة للغة أيضا. وقد أدرك سويت (1906) Sweet أولا الطول والنبر والعلو الموسيقي مع كيفية الجهر على أنها ملامح تطريزية[4]. وأما هايمان (1975) فقد اقترح النبر، والنغم، والمدة، ثم أضاف- تبعا للسانيين آخرين من قبيل مدرسة لندن التطريزية- التناغم المصوتي والتأنيف[5]، وحصر لدفوجيد (1975) لائحته التطريزية في النبر، والعلو الموسيقي، والطول، وأدرج التنغيم والنغم تحت العلو الموسيقي[6]، وأما سبنسر (1996) فيرى أن

(1) المرجع نفسه، ص. 178.

(2) Crystal, D and Quirk, R (1964): **Systems of Prosodic and Paralinguistic Features in English**, P. 12.

(3) المرجع نفسه، ص. 44.

(4) Crystal, D (1969): **Prosodic Systems and Intonation in English**, and Sweet, H (1906): **A Primer of Phonetics**, نقلا عن: Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 10-11.

ولم يذكر فوكس الصفحات التي اقتبس منها.

(5) Hyman, Larry M (1985): **Phonology:** Theory and Analysis, P. 186.

(6) Ladefoged, P. (1975): **A Course of Phonetics**, P.14.

ملامح التطريز تتضمن النبر، والطول، والنغم، والتنغيم، وأن التطريز يطلق في الغالب على النبر والإيقاع مجتمعين، إضافة إلى التنغيم[1].

ولم يستثن اللسانيون العرب من السقوط في تضارب الاقتراحات؛ وهكذا يرى مختار عمر (1991) أن الفونيمات فوق القطعية كثيرة وأهمها: النبر، والنغمة، والتنغيم، والمفصل، والطول[2].

وفي رأي زاهيد (1999) إن الظواهر التطريزية مجال واسع في علم الأصوات: تضم النبر والتنغيم والإيقاع...الخ[3] والملاحظ أن قائمته تركت مفتوحة، بينما يترجم حركات (1998) Prosodie بالنغم ويقول: "والنغم يشمل أشياء كثيرة لها وظائف مختلفة قد تكون تمييزية أوتحديدية أوتعبيرية، ومن بين هذه العناصر نذكر الطول، والنبر، والصيغة، واللهجة... وبخلاف المصوتات التي هي عناصر منفصلة فإن عناصر النغم هي في معظمها متصلة وغير قابلة للعد باستثناء عناصر الدرج Ton"[4]، ويرى أنها تعتمد، من الناحية الفيزيائية، على "الجرس والارتفاع والشدة"[5]، وقد فصل القول في عناصر: الطول (المد) والنبر والنغمات والتنغيم[6].

ولاشك أن هذه نماذج من نماذج كثيرة يسودها الخلط والتضارب أحيانا والنقص والابتسار أحيانا أخرى، إلا أننا ننوه بمقترحين:

- الأول، لأحمد كشك (1997) الذي ربط هذه الملامح الصوتية بالتركيب وذكر منها: النبر والتنغيم والطول والسكت[7].
- والثاني لمبارك حنون(1997) الذي دافع عن أطروحة تحكم التطريز في بنية الكلام ولاحظ أن كتب التجويد والقراءات- وهي مجال اهتمامنا- لم تعتن بالتطريز بشكل تنظيري وصريح بالتنغيم والنبر والنغم بينما أوفت الطول والوقف والإيقاع حقها من العناية والدرس[8].

---

(1) Spencer, A. (1996): **Phonology**, Theory and Description, P. 36. وانظر اقتراحات أخرى في لافر (1994: 152)، وبروسنهان ومالبرج (1970: 147)، وكروتندن (1986: 2-5) وماريوبباي (1998: 92-97) وغيرها.

(2) مختار عمر، احمد (1991): **دراسة الصوت اللغوي**، ص. 220.

(3) زاهيد، عبد الحميد (1999): **نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية**، ص. 10.

(4) حركات، مصطفى (1998): **الصوتيات والفونولوجيا**، ص. 36.

(5) المرجع نفسه، ص. 37.

(6) المرجع نفسه، ص. 39- 45.

(7) كشك، احمد (1997): **من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي**، ص. 7.

(8) حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج.2، ص. 385.

وإذا كان التقصي المتأني لهذه الملامح في الدراسات القرآنية قد قادنا إلى استلهام الرأي الأخير، فإننا نميل إلى تبني اللائحة المستفادة منه، مع إمكانية إضافة مكون آخر، هو الرسم خاصة منه العثماني[1] لولا صعوبة البرهنة على دوره اللساني خاصة في بنية اللغة، مما أفضى بنا إلى استبعاده من (حِمَى) التطريز.

إن ما يجعلنا نقدم لائحة سداسية تتضمن التنغيم (والنغم) والنبر والإيقاع والوقف والطول، هو الدور اللساني لهذه الملامح فهي التي تسهم في بنية القول القرآني؛ المصدر الأساس للغة العربية المعيار. ومن ثم فهي مجتمعة تبني بنية تطريزية هرمية وتستند عليها وتسهم في بنية الأقوال وتنظيمها تنظيما إيقاعيا، ومن هذا المنظور تستمد "مشروعيتها" و"قوتها" اللسانية.

### 5.1 خلاصة:

وقد كان من شأن مطاف هذا العرض المجدد للطبيعة اللسانية لملامح التطريز أن مكننا من الخلوص إلى النتائج التالية:

1. لقد نشأ مصطلح التطريز عند الإغريق القدامى في دائرة الاصطلاح الموسيقي، وظل يستصحب معه خلفيته الموسيقية، حتى بعد ارتمائه في أحضان الأصواتية والصواتة فوق القطعية، فدل، فيما دل عليه، أنه تنويعات في العلو الموسيقي ودرجة سرعة اللحن والإيقاع...
2. ورغم التطابق المجالي والمرجعي في الأدبيات التطريزية بين اصطلاحي "**فوق- القطعة**" و"**التطريز**"، مما نتج عنه الخلط بينهما، إلا أنه مع ذلك من الضروري، والمرغوب فيه أحيانا التمييز بينهما، وعموما إن الاصطلاح المفضل في اللسانيات هو اصطلاح **الملامح التطريزية**، الذي يتيح، جزئيا، تمييزا منسجما مع الاستعمال التقليدي للتطريز. وزيادة على هذا التداخل المفهومي والاصطلاحي فثمة تداخل "موضوعي أوظاهري" بينها وبين الظواهر المصاحبة للغة والخارجة لسانيا.
3. إن هذه الملامح لا ينبغي حصر طبيعتها إلا من خلال إسهامها في "البنية التطريزية"، لذلك شاطرنا فوكس(2000) في أن التفريع الثنائي البسيط: "قطعي" مقابل "فوق قطعي" غير منصف لغنى البنية الصواتية "لفوق" القطعة، وسنرى أن هذه البنية معقدة، ومشتملة على تنوع في الأبعاد المختلفة، والملامح التطريزية لا يمكن ببساطة أن ينظر إليها باعتبارها ملامح متراكبة فوق القطع. وسيكون الحل هو أن نقيم تمييزا بين اصطلاح "فوق قطعة" باعتباره **صيغة للموصف** (موازية للصيغة القطعية) من جهة، ومصطلح "تطريز" بوصفه **نمطا من الملامح** من جهة ثانية.

---

[1] لمقاربة الرسم العربي باعتباره مكونا تطريزيا انظر من بين آخرين: Firth, J,R (1948): **Sounds and prosodies**, P. 125-127. وكبور، كريم الله (1994): **صورة الحرف العربي**، ص. 229- 243.

4. لقد خلصنا، من خلال المقاربة الأصواتية الأكوستيكية والفيزيولوجية، إلى التمييز بين ملامح تطريزية وأخرى غير تطريزية؛ حيث تتمركز الأولى في مكون تحت الحنجرة أي 'المنبع' والثانية في مكون فوق الحنجرة أي 'المصفاة'. وترتكز، أكوستيكيا، على العلو الموسيقي والارتفاع والشدة إلا أن كل منها 'ينتقي' من تلك الوسائط بحسب ما يناسب طبيعته الفيزيائية والسمعية. وإذا عدنا إلى مكون الحنجرة، فالظاهر أن وظيفته مزدوجة: قطعية وتطريزية في الوقت ذاته. فهو مسؤول عن إنتاج الجهر، والنفسية، والتهميز، التي تعتبر مكونات للقطع، ومن ناحية أخرى فهو متحكم في درجة العلو الموسيقي، التي تعتبر ملمحا تطريزيا. ومن هاهنا يكمن قصور تعريف الملامح التطريزية بأنها تلك الملامح التي لا تتمركز في المكون فوق الحنجري، والسبب في ذلك يرجع إلى عجزنا عن التمييز بين الملامح التطريزية، وغير التطريزية من ضمن الملامح الحنجرية عامة.
5. ويفضي بنا المعيار الصواتي للملامح التطريز إلى أنها تلك الملامح التي تمتد فوق مجالات أكثر اتساعا من مجال القطعة المنفردة، غير أن هذا التعريف لن يكتمل إلا بالنظر إلى الدور اللساني المسنود لتلك الملامح المحددة في التنغيم والنغم والنبر والإيقاع والوقف والطول على المستوى المركبي فضلا عن الاستبدالي، أولنقل عموما على أساس إسهامها في بنية الأقوال وتكوين بنية تطريزية.
6. إن الفونيم يبقى حاضرا في تحديد الوضع اللساني لهذه الملامح التي تمتد أوتوضع فوق مجموعات قطعية أوفوق مقاطع. فهي، إذن ظواهر تحدد بالنظر إلى القطع. وتعرف بالضد: ليست لا بالمصوتات ولا بالصوامت، وفقا لقاعدة: 'بضدها تعرف الأشياء'.

# الفصل الثاني

# الملامح التطريزية في الصواتة الكلاسيكية بين الإهمال والإعمال



## 0.2 تمهيد:

نهدف من وراء هذا الفصل إلى مواصلة تحديد الوضع اللساني للملامح التطريز من منظور الصواتة الكلاسيكية (البنيوية، والفيرثية، والنظرية التوليدية المعيار)، وليس الهدف تقديم تأريخ لحضور الملمح التطريزي أوغيابه في هذه النظرية أوتلك بقدر ما سنحاول أن نُقدِّم على دراسة تقييمية وتقويمية لإعماله وإهماله في التحليلات الكلاسيكية المختلفة، ونتوخى من ذلك الوقوف على جوانب الضعف والابتسار المعروفة، وإبراز جوانب القوة والنضج المجهولة. ولعلنا نروم، من جهة أخرى، الكشف عن الثغرات الصارخة التي طبعت الذاكرة الصواتية المعطوبة. إن الوضع السوي يقتضي أن ظهور كل اتجاه يعني فتحا للبصائر والأبصار على ظواهر لغوية وقضايا فكرية ومنهجية جديدة كان الاتجاه السابق قد ولى لها الظهر. (ولكن) لم يكن بوسع أي اتجاه من هذه الاتجاهات، إلا أن يغفل بعضا من القضايا التي أثارها الاتجاه السابق. وكأن التجاوز يعني اعتبار بعض الإنجازات السابقة من قبيل اللاعلم[1].

وسنسعى إلى تحقيق هذه الأهداف التقييمية التقويمية من خلال هذا الفصل؛ حيث سنعالج في المبحث الأول (1.2) الملامح التطريزية في المدارس الفونيمية البنيوية، ونسوق منها البلومفيلدية والبراغية والوظيفية والـگلوسماتية والبنيوية الأمريكية، وفي المبحث الثاني (2.2) الملامح التطريزية في النظرية التطريزية الفيرثية؛ حيث نقف على مقاربة متميزة ترفض الفونيم وتتخذ من التطريز عنوانا لها، ثم سنخصص المبحث الثالث (3.2) لإقصاء الصواتة التوليدية المعيار للتطريز، وأخيرا، سنقدم في (4.2) خلاصة وتقويما.

ولعل من المفيد أن نلفت النظر إلى ملاحظة مفادها: رغم الأهمية الملحوظة للملامح التطريز على المستوى الصواتي والتركيبي، ورغم ما خلصنا إليه سلفا، في النطاق الأصواتي، من أهمية بالغة لملامح التطريز مقارنة بملامح فوق الحنجرة (أي الملامح القطعية) بما أنها جزء من سيرورة إنتاج الكلام فالمنبع أفضل من المصفاة، رغم كل هذا فإن تاريخ الصواتة الكلاسيكية، في عمومه، هو تاريخ غبن وحيف، بل وإقصاء لتلك الملامح التي طالما صنفت ملامح ثانوية أولسانية خارجية، وذلك في مقابل الاحتفاء البيّن بالملامح القطعية، ولعل هذا المنظور يشكل زاوية أخرى من زوايا النظر الصواتي لتقويم العلاقة بين الملامح التطريزية ونظيراتها القطعية.

---

(1) حنون، مبارك (قيد الطبع): في هندسة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص. 2.



## 1.2 المدارس الفونيمية البنيوية وتهميش الملامح التطريزية:

### 1.1.2 النظرية البلومفيلدية/ أواللسانيات الوصفية:

على الرغم من أهمية ملامح التطريز القصوى، والمشار إليها آنفا، فإن التراث الصواتي القديم قد أفضى إلى حقيقة مغايرة تماما؛ فطالما نظر إلى ملامح التطريز على أنها تغييرات طارئة على القطع. هذا الرأي يعكس الإسهام الكبير المفترض لملامح القطع في تمييز المعنى، ومن ثم دلالتها الصواتية الكبرى. إن وجهة النظر هذه تسند إلى ملامح التطريز تغييرات ثانوية فقط.

وعلى العموم، إن الرأي الذي لا يرى في ملامح التطريز إلا تغييرات ثانوية على ملامح القطع قد وجد عند أغلب المدارس الصواتية القديمة[1]. فكيف عالج بلومفيلد Bloomfield هذه الملامح؟

لقد وجه ليورنلد بلومفيلد أنظار اللسانيين الأمريكيين إلى نظرية الفونيم منذ صدور كتابه Language عام (1933)، وفي هذا الصدد يرى أن الأشكال اللسانية يمكن أن تقسم إلى أجزاء، وأن هذه الأجزاء يمكن أن تنعزل ثم تتآلف من جديد داخل أشكال أخرى[2]. وعلى هذا الأساس، عرّف الفونيم بأنه الوحدة الدنيا من الأصوات المميزة بكتل أوحزم من الملامح الأصواتية[3]. وقد صنف بلومفييلد الفونيمات إلى قسمين: **فونيمات رئيسة وتضم القطع، وفونيمات ثانوية أطلقها على ملامح التطريز**، وقدم لائحة لرموزها الكتابية[4] وأضاف أنه يصعب، إلى حد ما، **تعريف الفونيمات الثانوية**؛ فهي ليست جزءا من أي شكل كلامي بسيط ذي معنى منقول بنفسه، ولكنها تظهر فقط عندما يتآلف فونيمان أوأكثر داخل شكل أكبر من الفونيم، أوعندما يتم توظيف الأشكال الكلامية في بعض الوحدات الكبرى خصوصا الجمل. إذن في اللغة الإنجليزية، عندما نؤلف عددا من العناصر الكلامية البسيطة داخل كلمة مكونة من مقطعين فما فوق، نستعمل دائما الفونيم الثانوي: النبر، الذي يتكون أثناء الكلام من المقطع الأعلى[5]، وقد خصص بلومفيلد لملامح التطريز فصلا كاملا ضمن كتابه الآنف الذكر هو الفصل السابع وعنوانه التغييرات؛ حيث تناول تناولا مفصلا خصائص المدة والطول والارتفاع والعلو الموسيقي والنبر، ووصفها بـالأفعال النموذجية للأعضاء الصوتية[6]. من الواضح، إذن، أن هذه الملامح التطريزية تقوم بتغيير الفونيمات الرئيسة كلما لحقت بها. ومادامت الفونيمات وحدات أساس، فإن هذه العناصر التطريزية ثانوية

---

(1) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 5-6.

(2) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 259.

(3) Bloomfield, L (1933): **Language**, P. 79.

(4) انظر إليها في: المصدر نفسه، ص. 91-92.

(5) المصدر نفسه، ص. 90.

(6) المصدر نفسه، ص. 109-116.

علاوة على أنها لا تشكل جزءا من الوحدات اللسانية. ورغم أن ملامح العلو الموسيقي تظهر في اللغة الإنجليزية باعتبارها فونيمات ثانوية خصوصا في نهاية الجمل، كما في التقابل بين الاستفهام (at four o'clock ؟ / هل في الساعة الرابعة؟) والجواب (at four o'clock / في الساعة الرابعة) إلا أن اللغة الصينية، إضافة إلى لغات أخرى، تستعمل ملامح العلو الموسيقي باعتبارها فونيمات رئيسة[1]. وملمح المدة أيضا يماثل الفونيم الرئيس في اللغة الجرمانية[2]. هكذا إذن يظهر أن بعض اللغات تضع ملامح التطريز (التغييرات) على قدم المساواة مع ملامح القطعة (أصوات الكلام الأساس)، هذا الترقي مشروط بالقيام بوظيفة تمييز الكلمة وهنا لا مجال للحديث عن وظيفة صواتية في التصور البلومفيلدي لهذه الملامح. كما أشار إلى وجود فاصل غامض بين "الفونيمات الثانوية" وبين الأنساق "الفعلية اجتماعيا وغير المميزة"، أي اللسانيات الخارجية؛ إذ يقول: "وعلاوة على ذلك، فنحن نستعمل كثيرا الملامح النغمية على غرار استعمالنا للحركات، وذلك حينما نتكلم بخشونة، أوبازدراء، أوبفضاضة، أوبلطف، أوبمرح، وما إلى ذلك. وعلى العموم، فإن النغم، في اللغة الإنجليزية وفي لغات أوربا، هو الملمح الفيزيائي الذي تكون تنويعاته من النمط الحركي، وهي تنويعات غير مميزة لكنها فعالة اجتماعيا، وهي الأكثر قربا من التمييزات اللسانية الحقيقية"[3].

وبكلمة، إن اللسانيات الوصفية همشت ملامح التطريز وأسندت إليها وظائف ثانوية.

### 2.1.2 مدرسة براغ :

سلك البراغيون مسلكا مغايرا في معالجة الظواهر التطريزية، وقدموا إضافات نوعية كما أثروا في الوظيفيين والـگلوسماتيين، وسنقدم هذه المدرسة من خلال أعمال **الأمير نيقولا سيرجيڤيتش تربوتسكوي** N.S. Troubetzkoy وأعمال **رومان ياكبسون** R. Jakobson في عنصرين منفصلين.

#### 1.2.1.2 نظرية تربوتسكوي:

قام تربوتسكوي باستقصاء التقابلات القطعية في اللغات الطبيعية واقترح مجموعة من المبادئ لنظريته الصواتية العامة، إلا أن الأبعاد المناقشة ومعظم الملامح الصواتية المقترحة في (المبادئ) كانت إلى حد ما تقليدية وتتعلق بالخصائص الأصواتية للقطعة، رغم إضافة الاصطلاح الأكوستيكي لبعض التعاريف، وهو أمر كان مجهولا في ذلك الوقت، إلا أنه، من جهة أخرى، ومهما تكون الانتقادات الموجهة إليه يجب

(1) المصدر نفسه، ص. 90.
(2) المصدر نفسه، ص. 109.
(3) المصدر والصفحة نفسهما.

علينا أن نعرض آراءه لأنها شكلت ابتكارا في المنطقة التي أعيد اكتشافها حديثا، من داخل الصواتة التوليدية فقط[1].

لقد أثار الأمير نيقولا سيرجيڤيتش تربوتسكوي انتباها معتبرا للخصائص التطريزية التي تقترن بالبنية المقطعية، وهو يرى في هذا الصدد أن دراسة الأصوات لا ينبغي أن يقتصر اهتمامها على التقطيع فحسب، وإنما ينبغي أيضا أن تهتم ببيان خصائص التطريز، والإيقاع الموسيقي للغة، ليكون بذلك -على حد تعبير مترجم (المبادئ)- "قد قام، ولأول مرة في تاريخ الفكر اللساني برد الاعتبار إلى دراسة الأصوات من جهة التطريز اعتمادا على وظائف الأصوات[أي الصواتة]"[2]. إن هذا يشكل انطلاقة حقيقية لنظرية مدرسة براغ إذا ما قرنت بالرؤى الصواتية السائدة آنذاك، فهؤلاء البراغيون هم اللسانيون الأوائل الذين عنوا عناية معقولة وحقيقية بمجال الملامح "التطريزية"، طبعا هذه نتيجة منطقية إلى حد كبير بالنظر إلى الانتباه الفطن من طرف مؤسسي نظرية براغ (خصوصا ياكبسون) للبنية الشعرية باعتبارها المصدر الذي الهَمَهُم الاهتمامَ باللغة[3]. كما أن الخلفية التي تحكمت في كتابة الأمير تربوتسكوي لكتابه "مبادئ الصواتة" كانت رغبته في معالجة مسألة العلاقة بين الإيقاع اللساني، والإيقاع الموسيقي، ولعل هذا ما يجعل رؤاه في تقاطع كبير مع النظريات التوليدية الحديثة، حتى أن كليمنتس وهيوم (Clements, and Hume (1995 قالا باعتزاز، فيما يتعلق بسبق الأمير في قضايا التنظيم الداخلي للقطع: "إن تصور تربوتسكوي يمكن أن ينظر إليه على أنه بادرة هامة نحو النموذج الذي سنعالجه بتفصيل"[4].

وإذا عدنا، إلى ملامح التطريز عنده فإننا نسجل، بداية، أن نظريته الصواتية لم تقدم أية محاولة لتطبيق مقولات التقابل (المطبقة على القطع) على ملامح التطريز بالنظر إلى تباين وظائف هذه الملامح. يقول تربتسكوي بوضوح: "تستفاد خصائص المقاطع بواسطة الملامح التطريزية التي توسم على أنها أجزاء للوحدات اللحنية الإيقاعية rhythmic-melodic. وهنا يدرج الطول والشدة والعلو الموسيقي واللحن الخ. وبالنسبة للصواتة، تؤخذ هذه الخصائص بعين الاعتبار بصورة عادية إذا كانت فقط "وثيقة الصلة صواتيا بالموضوع"، أي إذا شكلت "تقابلات صواتية"[5]. ومن ثم فهي خارج نظام التقابلات ولا تخضع لمقتضياته، ولكنها مقترنة بالبنية المقطعية. فلقد أدرك تربوتسكوي أن "الهيكل" الحامل للملامح التطريزية هو

---

(1) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 100-101.

(2) تربوتسكوي (1939): **مبادئ علم وظائف الأصوات (الفونولوجيا)** تر، قنيني، عبد القادر، ص. 2. وسنستعين بهذه الترجمة فيما يأتي، دون أن نتبناها تبنيا كليا.

(3) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 101.

(4) Clements, G. N, and Hume, E.V (1995): **The Internal Organization of Speech Sounds**, P. 248.

(5) Trubetzkoy, N.S (1935): **Anleitung Zu phonologischen Besschreibungen**, P. 24، نقلا عن: Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 6.

مقطع الحامل Syllable-bearer أوهي أجزاء من البنية المقطعية، بعدما كان يعتقد أنها تقترن بالمصوت، قد شدد في عمله الأخير على أن الملامح التطريزية لا تنتمي إلى المصوتات من حيث هي مصوتات، ولكن إلى المقاطع[1]. وفي بعض الحالات ليس المقطع هو حامل ملامح التطريز وإنما جزء منه، يدعى: (المورا) mora. وأضاف في الموضع نفسه: لا توجد، في الجزء الأعظم من لغات العالم، الملامح التطريزية المميزة إلا في المصوتات. وأيضا يمكن أن نعالج تصنيف هذه الملامح ضمن خصائص المصوتات، ومن ثم نعالجها مثلما نعالج درجات انفتاح الأعضاء الصوتية عند التلفظ بحرف وأنواع المخرج في ذات الوقت. ولقد كان مؤلف هذا الكتاب قد سلك هذا الطريق في مقال له (ظهر في أعمال جماعة براغ للسانياتTCLP 1929) وقد وقفه هذا المسلك في خطإ؛ ذلك أن الملامح التطريزية لا تنتمي إلى المصوتات من حيث هي مصوتات، ولكن تنتسب إلى المقاطع. وحينئذ يجوز أن يكون جزء من الوحدات الصوتية مما يتركب منه المقطع تطريزيا ليس الأهمية لا اعتداد به. وفي العادة فإن هذه الفونيمات هي صوامت، إلا أنه يجوز أيضا أن تكون مصوتات ولا تشكل في هذه الحالة أي مقطع. ومن جهة أخرى قد تظهر في بعض اللغات مقاطع لا تشتمل على أي فونيم مصوتي بحيث نجد أن الجزء الأهم من الوجهة التطريزية يشغله فونيم صامتي: وفي هذه الحالة نتحدث عن صوامت "محدثة للمقطع". وأخيرا يمكن أن تكون بعض الملامح التطريزية المحددة منتمية إلى أي مجموعة من الفونيمات، مثلا (مصوت+ مصوت) أو(مصوت+ صامت). ولهذا السبب لا يجوز أن نعالج الملامح التطريزية على أنها ملامح للمصوتات (بمنزلة درجات الانفتاح وأنواع المخارج) بل نتناولها كما لو كانت ملامح جزء معين من المقطع بحيث ينبغي أن يعرف هذا الجزء من المقطع تعريفا مغايرا في اللغات المختلفة.

وكل جزء من المقطع مما يكون، حسب قواعد اللغة المبحوث فيها، حائزا على الملامح التطريزية المميزة فإننا نطلق عليه لفظ: "مركز المقطع" وحسب اللغات، فإن مركز المقطع يمكن أن يكون:

أ. مصوتا.

ب. أوأن يكون مجموعة متعددة الفونيم المصوتي.

ت. أوصامتا.

ث. أومجموعة متعددة الفونيم "مصوت+ صامت"[2].

إن أطروحة تربوتسكوي لملامح التطريز تتأسس على أن هذه الملامح تتعلق بالمقاطع لا بالقطع، مع ميزة أنها قد تحقق في جزء خاص من البنية المقطعية. وقدم تصورا لهذه البنية التي تبنى على أساس نواة مركزية تتشكل عموما من المصوت أوالمصوتات (لكن في بعض اللغات أيضا تتضمن بعض الوحدات الصامتية). وزيادة على إدراك المقطع باعتباره موقعا لرصد النغم والخصائص النبرية، فإن تربوتسكوي أدرك

---

[1] Troubetzkoy, N.S (1976): **Principes de Phonologie**. P. 196.

[2] المصدر نفسه، ص. 196-197.

أيضا أن الدور الذي تقوم به القطعة داخل المقطع قد يشكل في حد ذاته بعدا صواتيا مميزا. إن ما نحن بصدده الآن هو الفرق بين الأشكال المقطعية وغير المقطعية. وقد قدم أثناء دراسته للتقابلات الفونيمية، عددا من المبادئ الإجرائية لإقرار متى يجب أن تحلل الصوامت المقطعية باعتبارها تجلية لترابط المقطعية correlation of syllabicity ومتى يجب أن تعالج باعتبارها متواليات من الصامت المختزل والصامت غير المقطعي. إن ما يكون دالا هو الاعتراف بأن الخصائص التي لا تختص بالقطعة في حد ذاتها قد تكون من ضمن الخصائص ذات الصلة الوثيقة بموضوع الصواتة، بل قد تعكس منحاها المميز؛ حيث المحتوى القطعي الواحد والمتجانس قد يدمج داخل بنية أوسع هي (المقطع)[1].

هذا التصور كان له الأثر الأكبر على تحليل تربوتسكوي **للكمية اللسانية**، التي خصها باهتمام لافت وعالجها تحت عنوان: '**المقطع والمورا: التأويل الصواتي للكمية**'. لقد سجل في البداية أن عددا من اللغات تقيم تقابلا بين المصوتات الطويلة والقصيرة، إلا أن هذا التقابل قد يكون له وضع مغاير جدا في أنساق مختلفة. ومن ثم جادل بأن الطول يعالج غالبا باعتباره ملمحا (قطعيا)، إلا أن هناك أيضا حالات للمصوت الطويل يجب أن ينظر إليه فيها باعتباره مُشكَّلا من مكونين فرعين هما المورتان. يقول: إن المراكز المقطعية تكون إما ذات فونيمات أحادية أومتعددة. وهناك لغات ليس لها إلا المراكز الفونيمية الأحادية بالنسبة للمقطع. وهناك أيضا لغات أخرى تجمع بين الحالتين. إلا أنه قد يطرح سؤال عما إذا كانت المراكز المقطعية المشهورة بطولها ينبغي أن نعتبرها مراكز مكررة أومثقلة بالتضعيف، غير أنه لا يمكن أن نعطي إجابة موحدة لسائر اللغات: لأن هذا السؤال ينبغي أولا أن نبحثه بحثا مفصلا في كل لغة على حدة. وبطبيعة الأمور ينبغي أن نشير إلى بعض أصناف هذه المراكز[2].

وهكذا طفق يفصل القول في طبيعة المركز أوالنواة المقطعية الطويلة في كثير من اللغات وحاول أن يقدم تأويلات صواتية وأصواتية لهذه الظاهرة، وخلص إلى تقسيم المراكز المقطعية الطويلة إلى ذات فونيمات أحادية وذات فونيمات متعددة. وكان لهذا التصور تأثير على كيفية اقتران الملامح التطريزية بالنواة المقطعية الطويلة.

وهكذا استنتج أن هناك مقاطع طويلة مصاغة من نواة مزدوجة وإذن هناك لغات تشعر مراكز المقاطع الطويلة فيها وكأنها مجموعة للمقاطع الأحادية مصوغة من مركزين قصيري المقطع متشابهين من ناحية الكيف. وفي هذه اللغات لا تكون قابلية مد مراكز المقطع الطويلة إلا تعبيرا عن خاصيتها المزدوجة[3].

وقد نبه على أن هذه الطبيعة المزدوجة قد تؤول تأويلا صواتيا آخر، فالطول قد يكون ناجما عن علو موسيقي غير متجانس ومتنوع داخل المقطع الواحد؛ إذ لاحظ أن كثيرا من اللغات الإفريقية والأمريكية

---

(1) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 101-102.
(2) Troubetzkoy, N,S (1976): **Principes de Phonologie**. P. 201.
(3) المصدر نفسه، ص. 206.

تستعمل عددا من طبقات الصوت كما لو كان إجراء مميزا. عادة لكل مقطع علو موسيقي محدد، لكن قد يكون أول المقطع ليس له العلو ذاته الذي يكون لآخره، حيث العلو يتنوع داخل المقطع، حتى أنه قد توجد مقاطع صاعدة – نازلة، ونازلة- صاعدة من الناحية الموسيقية، الخ. ثم إنه إضافة إلى ذلك قد تكون جميع هذه الأنواع التطريزية ذات قيمة مميزة"[1].

ويقدم تأويلا آخر لهذه الظاهرة بقوله: "ويمكن أن تكون قيمة الفونيمات المضعفة أوبوجه عام الفونيمات المتعددة الصفة مما تنسبه هذه القيمة إلى أوساط المقاطع الطويلة هي ما يمكن أن يطلق عليه (المعالجة الحسابية للكمية). واللغات التي تظهر فيها هذه المعالجة يجوز أن تسمى "اللغات التي تعتد بالمورات" لأن أصغر وحدة تطريزية فيها لا تتفق دائما مع المقطع.

ويقابل هذه اللغات تلك التي "تعتد بالمقاطع" إذ تتفق فيها دائما الوحدات التطريزية مع المقاطع، وإذ تكون مراكز المقاطع الطويلة (إن وجدت) معتبرة كما لو كانت وحدات مستقلة، ومن ثم ينتفي اعتبارها على أنها مجموع وحدات صغرى عديدة"[2].

لقد ناقش أندرسن (1985) هذا التصور بناء على أسس وفرضيات مختلفة صاغها في ثلاث نقط جوهرية، جديرة بالإعادة في هذا الموضع.

**أولا**، فبخصوص الطول حاج **بالمصوتات المزدوجة** Diphthongs، فإذا كانت لغة تتضمن بعض المصوتات المزدوجة التي تحلل باعتبارها متواليات مصوتية، فإن المصوتات الطويلة للغة تظهر نوعا من تشابه مع هذه المصوتات المزدوجة من قبيل استقطاب النبر، ومن ثم يكن مبررا أن نعالجها على أنها "**مصوتات مزدوجة" مكونة من عنصرين متشابهين**.

**ثانيا**، قد لا تخرج بعض التقابلات التطريزية عن المقاطع المتضمنة للمصوتات الطويلة أوالمصوتات المزدوجة وفق حالة معالجة المصوتات الطويلة عندما تكون مكونة من مورتين (أوأكثر) تكون أيضا محددة. في اللغة الليتوانية، مثلا، المقاطع الطويلة يمكن أن تتصف سواء بالنبر النازل أوالصاعد (أوتكون غير منبورة)، في حين أن المقاطع القصيرة تتضمن فقط التقابل بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة. إن معالجة الاختلاف بين النبر الصاعد والنبر النازل على أنه قضية حمل المورا للنبر في المقطع الطويل، تسمح ببيان بسيط وطبيعي لهذا النظام النبري المعقد، وتتيح تحليل المصوتات الطويلة.

ولا تثبت تقديرات تربوتسكوي في كل اللغات التي يكون فيها تقابل المصوتات الطويلة والقصيرة؛ بحيث يُضمن تحليلُ المصوتات الطويلة إلى مورات، رغم أنه يجب، في حالات أخرى، أن ننظر لكثير من

---

1. المصدر نفسه، ص.207.
2. المصدر والصفحة نفسهما.

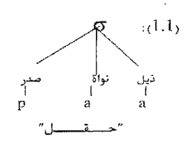
التقابلات على أنها تقابلات بسيطة لتطبيق "القوة" عمليا على القطع المفردة. قد تبدو المسألة الصوتية نفسها (أعني المصوت الطويل) تحلل بطرق مختلفة في لغات مختلفة، وذلك مشروط إما بتمثيلها على أنها مجرد قطعة ذات خاصية متميزة (قوة زائدة مثلا) أوقطعة تدمج داخل نواة مقطعية واحدة مكونة من مورتين منفردتين لكنهما متطابقتان قطعيا.

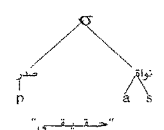
ثالثا، إن التأويل الصواتي للتمييز المقترح للكمية الصوتية، يكون أكثر إمتاعا من منظور البنية المقطعية. ففي بعض اللغات، يقترح تربوتسكوي بأن الاختلاف بين المصوتات القصيرة والطويلة لا يتوقف على خاصية المصوتات نفسها، وإنما على كون المصوت "حرا" في مقطعه أوكونه "مقيدا" من قبل الصامت الموالي. قد يظهر أن ما يكون مضمنا في "تعالق التماس اللصيق" contact correlation of close يكون ببساطة مسألة للاختلاف بين المصوتات في المقاطع المفتوحة والمقفلة، لكن يتضح من خلال الأمثلة المقدمة أن هذا ليس هو ما في ذهن تربوتسكوي.

إن المسألة المركزية في هذا هو لغة هوبي Hopi، التي يظهر أنها (على أساس ملاحظات لوورف) لا تقدم درجتين لطول المصوت فقط، بل ثلاث درجات. وتجلي مجموعة محدودة تتكون من ثلاث صور هذا التقابل: [pās] "حقيقي" التي تقصر خارجيا المصوت، و[pas] "حقل" بكمية متوسطة؛ و[pās] "هدوء" بمصوت كامل الطول. وفي الواقع أن كل صورة من هذه الصور الثلاثة ذات مقطع أحادي ينتهي بصامت، وأن هذا من ثمة يقفل المقاطع بمعيار طبيعي، ويتضح أن الاختلاف ليس إلا اختلافا بين المقاطع المفتوحة والمقفلة. وهذه القضية ليست محل نزاع في هذا المقام.

يدافع تربوتسكوي بأن تعارضين منفصلين يشتغلان في لغة هوبي. أولهما، هو تقابل بين المصوتات الطويلة والقصيرة على أساس الاختلاف بين مورتين وثانيهما: تختلف كمية المصوت الأكثر طولا (في [pās] "هدوء") عن الكميتين الأخريين بحيث تمثل المصوت الطويل الثنائي المورا bimoric، بينما يحتوي المصوتان الآخران على مورا مفردة فقط. لكن في هذه الحالة، كيف يمكننا أن نميز [pās] "حقيقي" عن [pas] "حقل"؟ يدعي تربوتسكوي أن هذا يتأسس إما على قطع (وقف) الصامت الموالي لنطق المصوت أوعدم قطعه، إنها مسألة ما إذا كان الصامت نفسه مدمجا في النواة أو لا. يمكننا أن نمثل الاختلاف بنيويا وفق التدوين المستعمل في الأدبيات التوليدية الحديثة لوصف التكوين الداخلي للمقاطع (رغم أن تربوتسكوي نفسه لم يقترح تمثيلا بيانيا للتقابلات).

:(1.1)




يمكن تصور تمثيلات أخرى لهذا التحليل، لكن المظهر الهام هو معالجة الصامت بعد المصوتي postvocalic مثل صعود مميز أيضا داخل أوخارج نواة مقطعه.

يبرهن تربوتسكوي على أن (المقطعية) هي أساس تقابلات الطول في عدد من اللغات، ومنها الإنجليزية والجرمانية. وفي نظر أندرسن، لا تكمن الأهمية الكبرى لهذا الاقتراح في تحليل اللغات الفردية، رغم أن هذا يدرج في إطار الإبداع التصوري[1].

وفي نطاق المجال التطريزي الأكثر أرثوذكسية، أي النبر، والنغم والتنغيم قدم تربوتسكوي تصوره على أساس ما انتهى إليه في دراسة الكمية؛ حيث قسم اللغات الطبيعية إلى: لغات مقطعية وأخرى مورية إن دراسة بيانات الكمية التطريزية تؤدي إذن إلى إثبات أن أصغر وحدة تطريزية هي المقطع في بعض اللغات (وبالضبط مركز المقطع) وفي لغات أخرى أصغر وحدة هي المورا more. ومن ثم يمكن أن نقسم اللغات إلى قسمين: قسم يعتد بالمقاطع، وقسم يعتد بالمورات. ونحن نسمي أصغر وحدة تطريزية من لغة ما البروسوديم Prosodème، وبعبارة أخرى إن المقطع في اللغات التي تعتد به هو وحدة، كما أن المورا هي وحدة في اللغات التي تعتد بها[2].

وفي هذا الصدد فإنه يقسم خصائص التطريز إلى قسمين: خصائص التمييز وخصائص نمط الوصل mode de liaison. وعن طريق خصائص التمييز تتميز وحدات البروسوديمات فيما بينها؛ بينما عن طريق خصائص صيغة الوصل لا تكون وحدات البروسوديمات هي نفسها مميزة بل الكيفية التي بها وحدها تصل بين ذلك الفونيم التالي هي التي تدل على أنواع الفروق المختلفة.

وهكذا فإن تمايز البروسوديمات إنما يتم في اللغات التي تعتد بالمقاطع عن طريق الشدة، وفي اللغات التي تعتد بالمورات عن طريق علو النبر الموسيقي. وحينما لا يؤدي تمييز البروسوديمات إلا وظيفة مميزة (أي اختلاف الدلالات) فإن كل بروسوديم يمتلك خاصيته المميزة الخاصة به بحيث يجوز في كل كلمة

(1) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 102-104.
(2) Troubetzkoy, N,S (1976): **Principes de Phonologie**, p 212-213.

مشتملة على بروسوديمات متعددة، أن يكون سائر تلك البروسوديمات متشابها من هذه الجهة، أوتكون جميع البروسوديمات المتباينة متتالية وفق ترتيب مختلف[1].

ومما درسه في خصائص التمييز التطريزي: تعالق الشدة والإدغام التطريزيين وتعالق طبقات الصوت وتعالق التنبير، ثم عاد مرة أخرى للحديث عن اللغات المعتدة بالمقاطع واللغات المعتدة بالمورات.

ففي ما يتعلق بتعالق التنبير مثلا، والذي أدرجه ضمن ما أسماه بـ"الوظائف التصويتية المميزة" فقد قال: "نعرف التنبير بأنه إبراز نهاية علو البروسوديم. وقد يمكن من الوجهة الأصواتية أن يتحقق هذا البروز في صور مختلفة: وذلك بتقوية إصدار النفس، وبرفع العلو الموسيقي، وبالتطويل، وبتوضيح الصوت بالنطق الأفصح والأشد قوة في نطق المصوتات اوالصوامت المتحدث عنها. والذي هو الأساس من الوجهة الصواتية فيما يتعلق باللغات ذات التنبير الحر، إنما يتحصل أولا في هذا البروز الذي لا يقع من كل كلمة إلا في موضع واحد، بحيث نجد أن البروسوديم يهيمن على سائر البروسوديمات الأخرى من الكلمة نفسها، بينما لا يهيمن شيء من ذلك على الصغرى منها. وثانيا فإن مسألة البروز في الكلمات التي لها العدد عينه من البروسوديمات لا يؤثر دائما في البروسوديم ذاته، لأنه قد توجد أزواج من الكلمات تتميز إحداهما عن الأخرى بموضع القمة النبرية فحسب.

ويمثل التنبير الحر في مختلف اللغات أشكالا متباينة للغاية. والمهم هنا أن نلاحظ الفرق بين اللغات التي تعتد بالمقاطع واللغات المعتدة بأجزاء منها. وقد تظهر هذه الأمور بشكل مبسط في اللغات التي تعتد بالمقاطع، والتي يكون فيها تعالق التنبير هو وحده تعالق التطريز. وينتمي إلى هذا النمط معظم اللغات الأوربية من البرتغالية والإسبانية، والإيطالية والإغريقية المعاصرة، والبلغارية، والرومانية والأوكرانية والروسية. وبعض هذه اللغات، تكون فيها المصوتات المنبورة ممدودة، وتكون المصوتات غير المنبورة خلافا لذلك مختزلة سواء من جهة الكمية أومن جهة النطق. ولكن تظهر حالة معقدة في اللغات التي تعتد بالمقاطع إذ لها زيادة عن ضغط النبر الحر، تعالق من نمط وصل التطريز [...]، أما اللغات التي تعتد بالأجزاء والتي تعتمد التنبير الحر فإن العلو النهائي من الكلمة يجوز أن يتشكل إما من مقطع ذي جزء واحد، أومن الجزء الأول من المقطع ذي الجزأين أومن الجزء الأخير من مقطع ذي جزئين"[2].

وفي ثنايا دراسة الخصائص التطريزية يقترح تربوتسكوي عددا من القواعد العامة المنظمة لأنساق البنية الصواتية[3].

وبعد استعراضه الطويل للمقطع الحمال للملامح التطريزية وللكمية اللسانية... سيتوج حديثه في (المبادئ) عن خصائص التطريز ببيان "التقابلات التطريزية المميزة للجمل"، حيث سجل الفرق بين القطع

---

(1) المصدر نفسه، ص. 213.

(2) المصدر نفسه، ص. 221-222.

(3) انظر على سبيل المثال القواعد المقترحة للتنبير في: المصر نفسه، ص. 225.

التطريزات وبيّن استحالة المعالجة المتماثلة القائمة على نظام التقابلات: "وبينما كانت الخصائص الفارقة للصوامت والمصوتات لا تستخدم إلا في تمييز الألفاظ، فإن صفات التقطيع التطريزي لا تستخدم في دلالات الألفاظ فحسب، بل في فصل دلالات مجموعات كاملة من الألفاظ والعبارات. ولهذه الغاية، تستخدم ضروب تقابل الوجه المميل المتنوع لحدة الصوت (أوالتنغيم)، وتغيير طبقة الصوت، وتنبير الجملة وأنواع الوقف.

وبخصوص ما إليه البحث في الوقت الراهن يبدو أنه لا يمكن أن نعالج "صواتة الجملة" بالدقة والتفصيل نفسيهما اللذين عولجت بهما صواتة اللفظ. ويرجع ذلك إلى ندرة المعطيات الأولى للدراسة، بل وما وجد منها فهو ليس مؤكدا ولا موثوقا به. وفي ما نعثر عليه من أوصاف "صواتة الجملة" فإن الوظيفة التمثيلية والوظيفة التأثيرية (التبليغية) والوظيفة التعبيرية للأصوات ليست كلها وظائف مفصول بعضها عن بعض بوجه عام. وحتى إذا كان قد شرع في فصل هذه الوظائف فلم يؤد هذا العمل دائما على أفضل وجه. وعلاوة على ذلك فإن تلك الأوصاف تتبع عموما أهدافا تطبيقية محددة، ثم هي تختص في معظم الأحوال بالممثلين والمنشدين، والخطباء ممن يكون لديهم ذلك الفصل الدقيق للوظيفة التمثيلية عن غيرها من الوظائف ذات الفوائد والدلالات الوفيرة. وجميع هذه الملابسات غير الملائمة تجعل من الصعب دراسة دور التحول في التطريز وخاصة في صواتة الوظيفة التمثيلية للجملة. وعلى هذا ينبغي أن نقتصر على بعض الملاحظات المحدودة في هذا الموضوع"[1].

إن هذا النص الدال يلخص تصور تربوتسكوي ومعه الصواتة البنيوية عموما لملامح التطريز، بحيث من حيث وفرة معطياتها المدروسة والمنهاج المتبع في الدراسة الصواتية وقتئذ، وهو نظام التقابلات الذي انعقدت عليه هذه الملامح العنيدة، بل وحتى من حيث الوظيفة الموكولة إليها...وجاء حديثه عن الصفات المميّزة للجملة متضمنا العناصر التالية:

تنغيم الجملة: حيث لاحظ أن معظم الألسن الأوربية لا تعرف تضارب التقابل المميل لتنويع الصوت المميز للألفاظ لكنها تعرفه على مستوى الجمل "ولأجل هذا الهدف يستعمل، في غالب الأحيان، التقابل بين تلوين الصوت الصاعد والنازل بحيث يؤدي هذا التلوين المعدل الصاعد وظيفة "الاستمرارية" المسترسلة أعني أن هذا التغيير في اللحن يدل على أن الجملة لم يصل النطق بها بعد إلى غايته ونهايته، بينما يكون تلوين تغيير الصوت النازل مؤديا لوظيفة "نهاية" الجملة وقرارها". وفي العادة فإن هذين النمطين من تغيير الأصوات بتلحينها وتنغيمها لا يتحققان إلا في آخر الألفاظ قبل الوقف التام. لأنه في هذا المكان يحسن أن نشير هل تمت الجملة أم لم تتم بعد. وفي

---

[1] نفسه، ص. 237-238.

اللغات التي تكون فيها ضروب تقابل تلوين الصوت مميزة للألفاظ، فإن هذه الضروب ينبغي أن تتنوع قبل الوقف لتنسجم مع تنغيم الجملة[1].

ب. اختلاف طبقات الأصوات المميزة للجمل: حيث حذر من الخلط بين هذا العنصر وسابقه، وإن كانا يَردان مرتبطين، وبيّن أن اختلاف طبقات الأصوات المميزة مجهول على مستوى الألفاظ معلوم على مستوى الجمل، حيث مثلا، يُستخدم علو الطبقة الصوتية الحلقية لتمييز الجملة الاستفهامية عن الجملة التقريرية غير المعينة، مثلا في اللغة الألمانية[2].

ج. نبر الجملة: حيث لاحظ أنه: "قد تستعمل تقوية إخراج النفس وإشباعه على مقطع مشدد عليه في كثير من اللغات، لبيان الجمل وتفريق معانيها. ومعاملة اللفظ بسبب محتواه هو ما ينبغي أن يشدد ويقع عليه إشباع تقوية إخراج النفس. وفي اللغات التي لا يؤدي فيها موضع إخراج النفس أيةَ وظيفة تمييزية للألفاظ فالأمر فيها هين"[3] وبناء عليه سجل أن اللغة الروسية يختلف فيها نبر الألفاظ ونبر الجمل اختلافا بينا. وليس الأمر كذلك في اللغة الألمانية التي تملك نبرا ثانويا مميزا سواء على مستوى الألفاظ أوعلى مستوى الجمل، وليس ثمة علامة مخصوصة للتمييز بينهما.

د. وقوف الجملة: إن الوقف هو الوسيلة الوحيدة التي تتميز بها الجمل وتنفصل فيما بينها. ولا مثيل لهذه الوسيلة بالنسبة لخصائص التطريز التي تفرق بها الألفاظ وتختلف، اللهم إن شئنا أن نقارن تعالق انسداد الحنجرة مع تقابل (القطع والاستئناف). ومهما كان الأمر، فإن الوقف عند الجملة هو الوسيلة التطريزية مثل باقي الوسائل الأخرى التي من شأنها أن تفصل الجمل وتبينها، على أنه يمكن أن نعد الوقف من بين خصائص التطريز المنتمية إلى نمط الوصل[4].

وفي الختام نؤكد على أهمية نظرية تربوتسكوي للملامح التطريزية؛ فرغم أن بؤرة انشغاله كانت هي استقصاء التقابلات القطعية في اللغات الطبيعية، واستخلاص الخصائص الأصواتية للقطعة، إلا أن معالجته لقضايا التنظيم الداخلي للقطع شكلت ابتكارا وسبقا في المجال الذي أعيد اكتشافه حديثا، من داخل **الصواتة التوليدية** الحديثة، كما اعتبر ملامح التطريز تتعلق بالمقاطع لا بالقطع، مع ميزة أنها قد تحقق في جزء خاص من البنية المقطعية.

---

(1) المصدر نفسه، ص. 238.

(2) المصدر نفسه، ص. 241.

(3) المصدر نفسه، ص. 242.

(4) المصدر نفسه، ص. 244.

### 2.2.1.2 نظرية ياكبسـون:

استعرض رومان ياكبسون R. Jakobson نظريته للملامح التطريزية ضمن مجال أوسع سماه تعريف الملامح المميزة The identification of DISTINCTIVF FEATURES، وبنى تصوره هذا للملامح المميزة على الجمع بين رأيي مدرسة براغ التقليدية والمدرسة الأمريكية؛ إذ بلوره بعد الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة الأمريكية متجاوزا رفاق الأمس في حلقة براغ، وتصوره الأصلي الخاص بالنسق الصواتي، وذلك باستثماره النسقي المصحوب بالتعريف الثنائي المنتظم وبالتحليل المادي- السمعي والنفسي- السمعي للملامح المميزة[1].

وكان المقطع في مقدمة عناصر تعريفه للملامح المميزة، وقد وقف عنده طويلا. وهذا له ما يبرره مادام سيربط به الملامح التطريزية على غرار تربوتسكوي. يقول جاكبسون: "تكون الملامح المميزة مصفوفة تدخل حزم متزامنة Simultaneous bundles تسمى الفونيمات، والتي تكون متسلسلة داخل متواليات، والقالب الأولي الذي يقع تحته أي تأليف من الفونيمات هو المقطع[2]، الذي يتألف بدوره من حزمة من الخاصيات المتزامنة (الملامح أوالسمات). فظهر أن الملامح ليست خطية. وهذا الاكتشاف اكتشاف هام جدا. إلا أنه من الملاحظ أنه لا يمكن لخاصية من بين هذه الخاصيات المتزامنة أن يكون حجمها أكبر من حجم فونيم واحد. إنها لا تتخطاه أوتتجاوزه، وهذا يعني أنه لا وجود لعناصر فونولوجية [= صواتية] كبرى ترتبط بها العناصر الفوق-قطعية (الفوق-قطعيات) من قبيل النبر والنغم. فمن المعلوم أن كلا من النبر والنغم سيرتبط كل منهما بالمصوتات لا بالمقاطع أوالكلمات"[3].

وقد عالج ياكبسون بنية المقطع وحدد عناصرها بقوله: "تحدد البنية الفونيمية للمقطع عبر مجموعة من القواعد، و تكون كل متوالية مؤسسة على التكرار المنتظم لهذا النموذج البنائي [...] والمبدأ المحوري في المقطع هو تقابل الملامح المتتالية داخل المقطع. فجزء منه ينتأ أمام الأجزاء الأخرى. إنه غالبا تقابل مصوت في مقابل الصامت الذي يستعمل ليؤدي جزءا من المقطع الأكثر بروزا[...].

إن الفونيمات تتكون من جزأين: المصوتات والصوامت المقطعية التي تدعى على التوالي فونيمات القمة CREST (أوالفونيمات المقطعية) وفونيمات المنحنى SLOPE"[4].

وقال في الطبيعة الأصواتية للمقاطع: "وقد وصف ستيتسون التعلق المحرك The motor correlate للمقطع الفونيمي بأنه نُفخة من الهواء دفعت إلى الأعلى دفعا قويا عبر القناة الصوتية بواسطة

---

(1) هولنشتاين، إلمار (1999): رومان ياكبسون أو البنيوية الظاهراتية، ص.136.

(2) Jackobson. R, and Halle. M (1956): **Fundamentals of Language**, P. 31.

(3) حنون، مبارك (قيد الطبع): في هندسة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص. 4.

(4) Jackobson. R, and Halle. M (1956): **Fundamentals of Language**, P. 31-32.

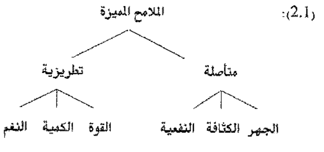
ضغط عضلات ما بين الضلعين. حسب هذا الوصف، كل مقطع يتكون بشكل مطرد من ثلاثة عوامل متوالية: انطلاقة النبض، وذروته، وتوقفه. ووسط **هذه الأطوار الثلاثة هو العامل النووي في المقطع [النواة]** في حين **يكون الاثنان الأخران** -الاستئناف والقفل- **هامشيين** [...]. وتفوق القمة عادة، في المظهر الأكوستيكي، المنحنيات في القوة، وتظهر ترددا أساسا مرفوعا في عدد من النماذج. ومن حيث الإدراك الحسي، فإن القمة تتميز عن المنحدرات بارتفاع أكبر يكون غالبا مصحوبا بعلو موسيقي مرتفع[1].

وإذا عدنا إلى الملامح المميزة، نجد ياكبسون يقسمها إلى مجموعتين كبيرتين، هما: أولا: الملامح التطريزية، وثانيا: الملامح الملازمة INHERENT. **إن الملمح التطريزي يظهر فقط على تلك الفونيمات** التي تشكل **قمة المقطع**، وقد لا يحدد إلا من خلال الرجوع إلى مساعدة المقطع أوسلسلة المقطع، أما الملمح **الأصلي فيشكل مكونات الفونيمات كلها** بصرف النظر عن موقعها داخل المقطع. ولا يرجع تعيين بعض الملامح إلى المقطع أوسلسلة المقطع[2] حيث تتراكب الملامح التطريزية وتتشكل وتتكتـل فوق الفونيمات[3].

إن الملامح التطريزية -التي نظر إليها ياكبسون على أنها مقولات منفصلة، بالرغم من حدوثها المشترك مع الملامح القطعية- يمكن إذن تعريفها دون العودة إلى السلسلة الزمنية[4]، وهي تتراكب وتتشكل وتتكتل مجتمعة فيما بينها فوق الفونيمات[5].

إن الملامح المميزة التي قدمها ياكبسون يمكن اختزالها في الشكل (2.1):

(2.1):




لقد صنف ياكبسون الملامح التطريزية إلى ثلاثة أنواع، وهي: **القوة والكمية والنغم**، مقتفيا في ذلك أثر (سويت) وتطابق هذه الملامح الرئيسة الثلاثة التلقي، وهي قوة الصوت، والمدة الذاتية النسبية، والعلو الموسيقي للصوت. وتكون أبعاد القوة، والزمن، والتردد تعالقاتها الفيزيائية الموازية. وتمثل كل طبقة من هذه الطبقات الثلاثة الفرعية للملامح التطريزية حقيقتين: فحسب الإطار المرجعي فإن الملمح التطريزي يكون

---

(1) المصدر نفسه، ص. 32.

(2) المصدر نفسه، ص. 33.

(3) Jackobson. R, Fant. G, and Halle. M (1952): **Preliminaries to Speech Analysis**, P. 13

(4) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P .7.

(5) Jackobson. R, Fant. G, and Halle. M(1952): **Preliminaries to Speech Analysis**, P. 13

في موقع بين المقاطع intersyllabic أوضمن المقاطع intrasyllabic. في الحالة الأولى قمة مقطع مقارنة مع قمم المقاطع الأخرى داخل نفس المتوالية. وفي الحالة الثانية، تقارن لحظة متعلقة بالقمة لحظات أخرى من نفس القمة، أوتقارن بمنحدر لاحق[1].

وعلاوة على تحليل هذه الملامح الثلاثة وتبيان متغيراتها، قدم تصوره لما أسماه التواصل بين النبر والطول وأبرز أنه حيثما أن هناك تقابلا بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة، فإن النبر يستعمل باعتباره شكلا، ملمحا تطريزيا culminative بينما الطول لم يتول أبدا هذه الوظيفة.

إنه من المفيد جدا أن نذكر بما نقلناه سابقا عن أندرسن[2] بأن رواد مدرسة براغ كانوا اللسانيين الأوائل الذين عنوا عناية معقولة وحقيقية بمجال الملامح التطريزية. طبعا هذه نتيجة منطقية نوعا ما لانتباه الفطن من طرف مؤسسي نظرية براغ (خصوصا ياكبسون) للبنية الشعرية باعتبارها مصدر إلهام اهتمامهم باللغة. بل إن الشعر (الإيقاع) شكل المجال الذي اكتشفت من خلاله المبادئ الهامة للسانيات البنيوية، من قبيل: تعالق الصوت والمعنى، والبنيات التطريزية (الإيقاعية) والتحوية، ومحورا اللغة، وتعدد الوظائف اللغوية، الخ. وبذلك يتضح دور الإيقاع في نسج سمات هذا التصور للتطريز.

## 3.1.2 النظرية الوظيفيـة:

لا يمكن استيعاب التصور الوظيفي لملامح التطريز، إلا إذا انطلقنا من الاصطلاح الوظيفي المركزي: 'التمفصل المزدوج' الذي يوظفه رائد هذه المدرسة اللساني الفرنسي أندري مارتيني Martinet, A للإحالة على مستويين بنيويين ينظمان اللغة: التمفصل 'الأول' إذ يمكن للكلام أن يحلل في أشكال لغوية ذات قيمة تتمثل في الصريفات، والكلمات، الخ، وهذه المكونات تشكل التمفصل 'الأول' ثم تكون، بعد ذلك، قادرة على تحليل آخر، أي إلى وحدات صوتية ذات قيمة أقل بالنسبة للغة، ويطلق على هذه الوحدات الفونيمات، وهذا هو التمفصل 'الثاني'[3]. هكذا إذا يبدو جليا غياب أي موقع لملامح التطريز لابتعادها من مستويي التمفصل المزدوج، لذلك حق لجورج مونان (1974) من داخل التصور الوظيفي هذا أن يعرف التطريز على المستوى الصواتي بقوله: 'هو دراسة الفونيمات المتنوعة والبعيدة عن التمفصل المزدوج، دون فصلها عن الخطاب، مثل اللحن، والشدة، والمدة، الخ[4]'. ويستفاد هذا المعنى أيضا من قول مارتيني (1960): تسمى الوقائع اللسانية التي لا تخضع للتمفصل إلى فونيمات، في الغالب، فوق

(1) Jackobson. R, and Halle. M(1956): **Fundamentals of Language**, P. 33–34. وانظر كذلك:
Jakobson, R (1963): **Essais de Linguistique** Générale, P. 121.

(2) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 101.

(3) Crystal, D (1992): **A Dictionary of Linguistics and Phonetics**, P. 26.

(4) Mounin, G (1974): **Dictionnaire de la linguistique**, P. 273.

القطعيات" وتشكل فصلا بعنوان التطريز، وهي مغايرة لعلم الفونيمات حيث تعالج وحدات التمفصل المزدوج"[1]. واعتبر مارتينيي (1960) ملامحه منفلتة جزئيا أوكليا من التمفصل المزدوج للغة، وذلك عندما قال في الطبيعة الفيزيائية للوقائع التطريزية: "نصنف داخل التطريز كل الوقائع الكلامية التي ندرجها داخل الإطار الفونيماتيكي، أي الوقائع التي تنفلت، بطريقة أوأخرى، من التمفصل المزدوج. فيزيائيا، يتعلق الأمر عموما بالوقائع الأصواتية الحاضرة ضرورة في كل الملفوظ المنطوق [...] ونعْرف بالمقابل أن الأنغام، هي وقائع تطريزية ما دامت تنفلت من التقطيع الفونيماتيكي، هي وحدات قابلة للعزل بالطريقة نفسها التي تعزل بها الفونيمات"[2]، ولهذا جعلها "على هامش التمفصل المزدوج"[3].

وقد عقب حنون، مبارك (2003) على منظور الوظيفيين للتطريز بقوله: "واضح أن التمفصل المزدوج معيار أساس يحدد به الوظيفيون اللغة التي لا تكتسب طبيعتها اللسانية إلا به. وإذا كانت الفونيمات تندرج ضمن هذا التمفصل المزدوج، فإن الوقائع التطريزية تستعصي عليه. وإذا كانت الفونيمات مركزية وأساسة للسبب المذكور أعلاه، فإن التطريز يبقى هامشيا"[4]، ورغم الوضع الهامشي الذي أسنده الوظيفيون للتطريز فإنهم يقرون بكون ملامحه تشكل وقائع لغوية عنيدة ومستعصية على "علم الفونيمات" فلا تسلم نفسها إليه ليعزلها ويقطعها كما يقطع وحدات التمفصل "الثاني" أي الفونيمات، وهذا ما سجله مونان عندما قال في قاموسه: إن "بعض الوحدات التي تسهم في تكوين الخطاب هي وحدات فوق قطعية لا تماثل أية قطعة في السلسلة الكلامية، فلا تقدم نفسها إذن لتكون في قبضة تحليل علم الفونيمات، إنها حالة جميع الفونيمات التطريزية وبالخصوص حالة التنغيم الذي يمكنه أحيانا أن يقوم بدور دال، لكنه لا يمكن، حتى الآن، أن يحلل بوحدات قابلة للتقطيع"[5].

إن التركيز الوظيفي إنما كان على الوحدات المميزة القابلة للتقطيع، وللتحديد عن طريق التعارض الاستبدالي، وهي الفونيمات، أما الوحدات غير المميزة – أي الملامح التطريزية – فهي "غير مركزية، وغير ضرورية في التحديد الخاص لأي لغة"[6]، وذلك مادامت "وحدات غير قابلة للتفكيك إلى وحدات مميزة وتتميز بالامتداد، ولا يمكن تحديدها بالتعارض الاستبدالي، وإنما يتم تحديد الملمح الفوق-قطعي فقط بمقارنته مع ملمح آخر يسبقه ويتلوه، وذلك بواسطة التباين المركبي. ولأن لها طبيعة غير متقطعة وغير مميزة، فهي لا تخضع لقواعد موضعية صارمة مثل صرامة القواعد الموضعية للفونيمات. بل إنها تمتد على امتداد

---

(1) Martinet, A (1960): **Eléments de Linguistique Générale**, P. 21.

(2) المصدر نفسه، ص .83.

(3) المصدر نفسه، ص. 21.

(4) حنون، مبارك (2003): **في الصواتة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية**، ص. 19-20.

(5) Mounin, G (1974): **Dictionnaire de la linguistique**, P. 312.

(6) Mounin, G (1968): **Clefs Pour la linguistique**, P. 73.

قطع ما متخذة شكلا تدريجيا. وبذلك فهي غير ضرورية لوجود اللغة واشتغالها وتعتبر خارج الإطار الفونيماتيكي[1]، ومن هنا جاز لماريو روسي Rossi, M أن يستدرك على الوظيفيين، وأن يبتكر تمفصلا ثالثا يخصصه لملامح التطريز[2]، لكن جاز لنا أيضا أن نسائله: كيف يتم اشتقاق، وسلْسَلَة هذا التمفصل الجديد انطلاقا من التمفصل الثاني الخاص بالفونيمات القطعية، أوبعبارة أخرى: كيف يمكننا أن نقبل بتفريع التطريزات من القطع؟!!.

### 4.1.2 النظرية الگلوسماتية:

تبنت حلقة كوبنهاگن الدنماركية تصورا بنيويا خاصا للغة، تصورا شبيها بالمنطق الرياضي، وتأثرت خصوصا بأعمال حلقة براغ، إلا أنه فيما يتعلق بالتطريز، يعتبر رائد هذا الاتجاه لويس هيلمسلڤ Hjelmselv, L لسانيا فريدا بين البنيويين خصوصا من خلال الأهمية التي خص بها قضايا بنية المقطع والظواهر التطريزية ضمن إطار نظري قطعي في الأصل[3]. ومن هنا تأتي أهمية الاطلاع على مقاربته للموضوع.

ولعل من المفيد أن نشير إلى اهتمام الگلوسماتيين بالأنساق الرمزية من وجهة نظر سيميائية، ولذلك أعتُبِرَت اللغة، من هذا المنظور، جزءا من النسق الرمزي، ولا تتضح ملامحها الخاصة إلا إذا قورنت بأنساق رمزية غير لسانية. ولدراسة هذه الأنساق الرمزية وضع هيلمسلڤ اصطلاح الگلوسماتية بعدما انتقد الاصطلاحات الأخرى؛ فهو يقول: "غالبا ما تشوه اللسانيات الكلاسيكية، واللسانيات النقدية التي تليها، الاصطلاحات التقنية بمجرد وضعها، إلى درجة أنها تجعلها وكأنها مستعملة داخل نظرية غير دقيقة. ويعني الحفاظ على المصطلحات التقليدية أن تبقى النظرية غير مفهومة، لذلك اقترحنا مصطلح الگلوسماتية لنشير إلى اللسانيات التجريبية والاستنباطية، ونواجه بهذا المنهج النحو والصواتة"[4]. ويضيف: "إن المنهج الگلوسماتي ليس صالحا للسانيات فقط، بل هو صالح وضروري بالنسبة لأي سيميائية، وينبغي أن يقام على هذا الأساس الواسع"[5]. والگلوسماتية هي "دراسة الوحدات اللغوية تبعا لوظيفتها في بنية اللغة"[6]، وبتعبير صاحبها تعرّف كل گلوسماتية انطلاقا من انتمائها لمقولة معينة؛ أي من خلال موقعها ضمن نسق[7].

---

(1) حنون، مبارك (2003): في الصواتة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص. 18.

(2) انظر: Rossi, M (1981): **L'Intonation et la Troisième Articulation**, P. 55- 68.

(3) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 165.

(4) Hjelmslev, L (1971): **Essais Linguistiques**, P. 142.

(5) المصدر، والصفحة نفسهما.

(6) Crystal, D (1992): **A Dictionary of Linguistics and Phonetics**, P. 154.

(7) Hjelmslev, L (1971): **Essais Linguistiques**, P. 162.

وفي سياق معالجة هيلمسلف للنص اللغوي يراه منظما تنظيما هرميا: النص يتكون من فقرات، ويمكن تقسيم كل فقرة إلى جمل، والتي يمكن تقسيمها بدورها إلى جميلات، وهذه الأخيرة يمكن أن تقسم كذلك إلى مركبات، الخ. ويقسم المركب –وهو الذي يدخل في نطاق اهتمام التحليل الصواتي- إلى مقاطع، وكل مقطع يُجزّأ إلى قطع. فالمقاطع إذن تقوم بدور هام في تنظيم الأقوال: إنها تشكل كتل الحجارة في سبيل بناء المركبات، وتشييد المجالات التي يتم بداخلها تخصيص توزيع القطع[1].

لقد تبنى هيلمسلف تعريفا متميزا للمقطع حيث ربط وجوده بحمله النبر: "المقطع هو سلسلة للعبارة التي لا تحمل إلا نبرا واحدا"[2].

ويفسر تعريفه بالقول: "لا يظهر أن إثبات أن المقطع هو سلسلة للعبارة يحتاج إلى تعليل كبير. إذ يبدو واضحا وجوب التمييز في كل ملفوظ بين المضمون أوالمعنى من جهة وعبارته من جهة أخرى، ويستتبع ذلك أن كل لغة يجب أن تميز بين مستويين: مستوى المضمون، ومستوى العبارة أوالمستوى الداخلي. والمقطع ينتمي طبعا إلى مستوى العبارة. وهو سلسلة مكونة من عدد هام (قليل أوكثير) من وحدات العبارة.

المقطع ليس ضرورة من طبيعة صوتية. في كل عبارة لسانية، أي في كل مجموعة من الأصوات، والمكتوبات، والإشارات، والعلامات، الخ، يمكن للمقاطع أن تكون حاضرة أوغائبة، بحسب بنية العبارة المتفحصة"[3].

ويرى أندرسن أن فهم هذا التعريف الذي يربط بين المقطع والنبر يقتضي الاستفهام عن كيفية تحديد "النبر".

ويستند الجواب إلى موقف هيلمسلف بخصوص طبيعة الخصائص الصواتية المتعلقة بالنبر. ففي المسيرة التحليلية (أي تفكيك النص تفكيكا متسلسلا إلى وحدات صغرى) يصل المحلل، في نهاية المطاف، إلى وحدات لا يمكن تجزيئها إلى وحدات فرعية (خاصة في مستوى تقسيم القول إلى قطع). هذه الوحدات يمكن القول إنها تؤلف السلسلة أي النص. لكن بالإضافة إلى هذه الوحدات، تظهر، في النص، خصائص أخرى لها صلة وثيقة بالموضوع، وهي لا تتمركز في مفردة مثل الوحدة، فحسب. ومن نماذج هذه الخصائص التنغيمات (التي ترد فوق القول كله)، والنبر (الذي يرد فوق المقطع الصوتي كله)، والعلو الموسيقي للنبر الشديد في لغات من قبيل اللغة اللتوانية، والذي يرد فوق متوالية المصوت (أوالمصوتات) وفوق الجهيرات الأخرى، الخ. ويضيف أندرسن (1985): "إن العنصر الذي يميز السلسلة دون أن يشكلها" يسمى

---

(1) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P.165.

(2) Hjelmslev, L (1939): **LA SYLLABE EN TANT QU' UNITÉ STRUCTURALE**, P. 165.

(3) المصدر والصفحة نفسهما.

البروسيديم. والبروسيديم يجزأ في نهاية الأمر، إلى نوعين: **التعديلات** modulations، التي تميز كل القول بصفتها مجاله الأدنى (مثلا تُميز أنساقُ التنغيم الاستفهامات)، والنوع الثاني، هو النبرات الشديدة التي لا تميز (مثلا النبر، والعلو الموسيقي للنبر، الخ). ووفقا لهذا المفهوم يحدد هيلمسلف المقطع باعتباره وحدة هرمية تُظهر تشديدا نبريا واحدا فقط[1].

وتبدو هذه النظرية في وضعية تعارض مع النظريات التي جعلت من ملامح التطريز خاصيات صمية؛ وذلك من قبيل النظر إلى النبر في تشومسكي وهالي (1968) بصفته ملمحا يسند لمصوتات مستقلة مثله في ذلك مثل الارتفاع، والخلفية، والاستدارة والطول...الخ. وفي مقابل ذلك تظهر وجوها شبيهة بالاقتراحات الحديثة للصواتة العروضية، وذلك في مجملها على الأقل. فالنظريتان تعتمدان أساسا على فكرة تنظيم الأقوال في وحدات هرمية، وتدعيان معا اقتران بعض الخصائص بالوحدات في مستوى معين، بينما الخصائص الأخرى تقترن بالوحدات على مستوى آخر، لكن على النقيض من النظرية العروضية، يظهر أن هيلمسلف -كما يقول أندرسن- يعالج النبر ليس باعتباره علاقة بين المقاطع بل بصفته خاصية تعهد إلى مقطع خاص[2].

فالمقطع إذن، هو وحدة هرمية لها خصائص ترتبط بالمقطع ارتباطا مباشرا يفوق ارتباطها بالقطع المكونة له؛ وذلك من قبيل النبرات الشديدة. وهو أيضا يملك بنية داخلية أساسة في تحديد المعاني التقليدية للمصوت والصامت. يقول هيلمسلف، في سياقه تمييزه بين المقطع والعلامة: المقطع هو شيء آخر، إنه بنية ناتجة عن علاقة بين بعض العناصر. وبنية المقطع المتوقفة على العلاقات التي يمكن أن تدخل فيها الوحدات، وتسري قواعد خاصة على كل وحدة أوعلى كل مقولة من الوحدات. [...] المصوتات لها خاصية الاقتدار وحدها على تكوين المقطع، والصوامت ليس لها هذه الخاصية. المصوتات والصوامت تتميز مع ذلك بإمكانية الائتلاف فيما بينها داخل المقطع نفسه، أوبتشكيل مقطع فيما بينها مجتمعة. لكن العلاقات بين المصوتات أوبين الصوامت في المقطع نفسه تخضع لبعض القيود؛ إذ لا يمكن لعنصر أن يأتلف مع أي عنصر من مقولته كيفما كان. هناك قواعد تتحكم بل أحيانا، بالنسبة للصوامت مثلا، في ترتيب العلاقات: وهكذا يمكن لمقطع فرنسي أن يبدأ بـtr- وليس بـrt-. إذن ترجع كل وحدة في اللغة إلى مقولة محددة وتعرف باحتمالات التأليف المحددة أيضا، وبإخراج البعض الآخر. وتشكل هذه المقولات، مع علاقاتها، نسق وحدات اللغة، أوما نسميه بنية اللغة. هذه البنية تحدد بعض المقاطع – وبالتبع بعض العلامات- الممكنة وغير الممكنة[3].

---

(1) Anderson, S, R (1985) **Phonology in the Twentieth Century**, P.166.

(2) المصدر والصفحة نفسهما.

(3) Hjelmslev, L (1938): **Le langage**, P. 59.

وفي رأي اندرسن (1985): "المستوى الممتع لنظرية هيلمسليف للبنية المقطعية هو استعماله لتلك البنية في تحديد مفهومي المصوت والصامت. يعرف المصوت بأنه القطعة التي تكون المقطع في حد ذاته، أوبأنه القطعة التي تملك التوزيع نفسه مع قطعة مشابهة. والصوامت هي القطع التي لا تسقط في دائرة مقولة المصوت، والتي يمكن أن ترد في مواقع متنوعة تبعا للمصوتات"[1].

والواقع أن النظرية الگلوسماتية للمقطع وتعاريفها الفريدة للصوامت والمصوتات... تبدو غريبة وقد تفضي إلى نتائج غير متوقعة، فالمقطع مرتبط الوجود بالنبر الشديد، والقول بالنبرات الشديدة وهذه الأخيرة مرتبطة بالتعارض في ما بينها، وعليه إن لغة مثل الفرنسية، عندئذ وبنبر متوقع، لا تملك نبرات شديدة، ونتيجة لذلك فهي لا تتوفر على مقاطع. هذه نتيجة مطردة بالنسبة لأسلوب التفكير الهلمسليفي: إنه يجب كثيرا استغلال نتائج طائفة من التعاريف الصارمة قصد الوصول إلى استنتاجات لافتة، بل هي، في الواقع، نتائج صاعقة. وفي هذه الحالة، تسمى الوحدة الهرمية، في اللغة الفرنسية المشابهة للمقطع (ارتباطا بالتوزيع) مقطعا زائفا[2].

إن هذه الملاحظة تعكس حقيقة النظرية الگلوسماتية، التي وصفها بنفينست (1954) Benveniste بأنها بناء لنموذج لغوي منطقي، وتجسيد للتعاريف بدلا من كون هذا البناء أداة لاستكشاف الكليات اللسانية[3]، إلا أن هذه النظرية، رغم ذلك، قد التفتت إلى البنية المقطعية وأسندت إليها دورا مركزيا، وهي في ذلك شبيهة إلى حد ما بفعل مدرسة براغ، خاصة أعمال تربوتسكوي، وهذا لا يشكل دفاعا عن هؤلاء البنيويين بل ينبغي أن يعتبر إقرارا بسبقهم في إثارة جوانب من التطريز، ويحق لنا أن نعتبر هؤلاء استثناء لافتا داخل التراث البنيوي الذي أفرغ جهده الصواتي في البنى القطعية، بل وعالج ملامح التطريز أحيانا وكأنها خواص قطعية.

## 5.1.2 النظرية البنيوية الأمريكية:

لقد قدم البنيويون الأمريكيون مقاربة مختلفة إلى حد ما؛ فهم لم يحاولوا على سبيل المثال، إنشاء قوانين بنيوية عامة للأنساق الصواتية اعتمادا على تنظيمها الداخلي، كما فعل تربوتسكوي وياكبسون[4] ولكنهم مع ذلك، ورغم إحالة بلوش وتر گر Bloch and Trager على الملاح التطريزية باعتبارها تعديلات للأصوات القطعية[5] إلا أنهما في تحليل هذه الملامح يطبقان الإجراءات التحليلية المتبعة في تحليل

---

(1) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 166.

(2) المصدر نفسه، ص. 167.

(3) Benveniste, E (1966): **Problèmes de Linguistiques Générale**, P. 13.

(4) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 289.

(5) Trager, G and Bloch, B (1941): **The syllabic phonemes of English**, P .242

الفونيمات القطعية، وذلك من قبيل إنشاء التقابلات، وتصنيف الملامح المتجانسة عندما تكون في توزيع تكاملي، زيادة على إنشاء الأنساق والجرد الفونيمي البسيط للغة ما"[1].

إن المدرسة البنيوية الأمريكية تسمي الظواهر التطريزية ظواهر **فوق قطعية** suprasegmental، في مقابل نظيرتها القطعية، ويعتبر ويلز Wells فوق- القطعيات "فونيمات ليست لا بالمصوتات ولا بالصوامت"[2]. وأما جليز هاريس Haris, Z فيقول فيها: "يتألف القول من قسمين متزامنين:

**أولا**، من مكون فوق – قطعي يمتد على امتداد طول القول، ويمثل المتوالية الثابتة من درجات ملمح المعنى [...].

**وثانيا**، من متوالية من البقايا القطعية التي تماثل القطع الأصلية ماعدا فيما يتصل باستخراج الملمح اللحني"[3] إن البنيويين الأمريكيين يعتبرون أن لائحة القطع تقل بإدراج هذه الوحدات الكبرى التي ترد بصفة متزامنة مع القطع التي تشبه في نظر هوگين Haugen, E (1949) في ورودها المتتالي آجر الحائط، يقول: "لقد نظر إلى بعض الأصوات باعتبارها أصواتا ترد الواحد بعد الآخر، مثلما في ذلك مثل الآجر في حائط ما، بينما يرد البعض الآخر بصفة متزامنة مع هذه الأصوات وعادة ما يمتد إلى عدد من الآجر العينية في كل مرة"[4] وبهذا يكون هذا الاتجاه قد أدخل تعديلا نسبيا على التصور السابق للإخبار الصواتي حيث ميز فيه بين مستويين: **مستوى قطعي يتكون من الصوامت والمصوتات المتعاقبة (آجر الحائط)، ومستوى فوق- قطعي**، (أولنقول لحني) تمتد ملامحه مثل النبر والنغم والتنغيم... فوقه. إلا أن هذه الوحدات المضافة لم تحظ بامتياز دال، حيث اعتبرت ملامح فوق- قطعية، أي ليست قطعا فقط. "فتم بذلك **تهميشها وعدت ثانوية** بالنظر إلى الوظيفة التمييزية التي لا تضطلع بها. إن أساسها يبقى دائما هو القطع، ووجودها يشترط وجود القطع ويقوم عليها. إنه التصور الخطي (الأحادي الخط) والقطعي الذي يسود"[5]، بل إن من الفونيميين الأمريكيين من قال فيها: "تحلل هذه الملامح وتصنف على غرار ملامح أخرى في النطق، باستثناء في حالة ترتيب الأشكال ومقارنتها يجب أن نستعمل كل الجمل في منزلة الكلمات المعزولة"[6].

لقد سقط تراگر وسميث Trager, G and Smith, H (1951) بدورهما في اختزال الملامح التطريزية في وضعية الملامح القطعية ذاتها؛ وذلك من خلال قولهما: "للفونيمات المصوتية،

---

(1) المصدر والصفحة نفسهما.

(2) wells, R,S (1945): **The Pitch Phonemes Of English**, P. 28، نقلا عن:
حنون، مبارك (2003): في الصواتة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص.21.

(3) Harris, Zellig, S(1951): **Structural Linguistics**, P. 49.

(4) Haugen, E (1949): **Phoneme Or Prosedeme**, P. 279، نقلا عن:
حنون، مبارك (2003): في الصواتة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص.21.

(5) حنون، مبارك (قيد الطبع): **في هندسة الملامح في اللغة العربية**: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص. 3.

(6) Trager, G and Bloch, B (1941): **The syllabic phonemes of English**, P. 242.

والصامتية، والنبرية بدائل صوتية ذات موقع معلن في المتوالية، زيادة على أن لفونيمات المفصل والعلو الموسيقي بدائل معلنة وفقا لمتواليات النبر، وللمفصل الختامي بدائل معلنة تبعا للعلو الموسيقي الذي يسبقها[1]. إن الفونيمات يمكن التمييز بين أنواعها على أساس توزيعها.

وميز تويدل Twaddell من جهته بين مجموعتين فونيميتين هما: الفونيمات الصغرى micro-phoneme والفونيمات الكبرى macro-phoneme؛ حيث تمثل الصغرى الاختلافات الصواتية الدنيا، وتدرج المتماثلة منها داخل وحدات كبرى تسمى الفونيمات الكبرى. ولا تستند هذه السيرورة على العودة إلى التحديد الصوتي (ولو جزئيا) بين الفونيمات الصغرى التي تجمع في فونيم كبير مفرد، لكن في الحقيقة أن الاختلافات بين الأعضاء المتناظرة يوازي بعضها بعضا.

وتفوق، من حيث الاتساع، مجموعة الفونيمات الكبرى، في عمومها، مجموعة الفونيمات. و قد أشار أندرسن إلى جوانب من التشابه بين مفاهيم تويدل وفيرث[2].

ومن جهة أخرى، أضاف الفونيميون الأمريكيون المفاصل (أوالحدود) إلى التمثيل الصواتي ونظر إليها باعتبارها تشكل قطعا بذاتها. غير أن هذه الحدود فقدت، إلى حد كبير، طبيعتها الصواتية لتصير وحدات صواتية تؤدي وظائف تركيبية وصرفية لأن تلك الحدود عُدت حدودا صرفية تركيبية في المقام الأول[3]. كما أن هذه الحدود التي صارت نحوية كيفت ظهور البدائل الأصواتية الخاصة بالوحدات الفونيمية فعلى سبيل المثال اقترح تراگر وبلوش الحد / +/ للمفصل المفتوح أثناء تحليلهما للغة الجرمانية. هذا الفونيم يملك بديلين؛ حيث يظهر في بداية أونهاية قول باعتباره وقفة لمدة غير محدودة، و يظهر داخل قول كأنه وقفة قصيرة أوفي التنوع الحر، وكأنه صفر[4].

ونذكر، في هذا السياق، أن بايك Pike اعتبر المقطع بنية هرمية تتكون من وحدات تجمع بينها علاقات تراتبية[5].

وبهذا يكون هذا الاتجاه الصواتي قد أقر بأن ثمة عددا من الوحدات الأخرى التي تتألف من سلاسل قطعية ذات أحجام مختلفة، ومن البديهي أن نسجل أن هذا الاعتراف قد جاء لأغراض مختلفة. ونذكر من هذه الوحدات: المقطع والتفعيلة والكلمة والمركب... غير أنها بقيت هامشية لأن التصور الفونيمي هو الذي كان سائدا ولأنها لم تدرج ضمن تصور شمولي لمختلف هذه الوحدات وللعلاقات بينها

(1) نقلا عن: Trager, G and Smith, H (1951): **An Outline of English Structure**, P. 52.
Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 7.
(2) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 292-293.
(3) حنون، مبارك (قيد الطبع): في هندسة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص. 3.
(4) Trager, G and Bloch, B (1941): **The syllabic phonemes of English**, P. 242.
(5) انظر: Pike, K,L (1971): **Linguistic concepts**: An Introduction to tagmemics, P. 85.

النسيج الذي يجمعها. وكأن كل تصور كان تصورا إقصائيا. وكان هوكيت قد ربط التمثيل الصواتي بالتمثيل الصرفي[1].

إلا أن النقلة النوعية في هذا التصور مثلها اكتشاف المكونات الطويلة Long components. ومعلوم أن حديث هاريس وهوكيت عن مكونات طويلة فرض على ماكرثي (1981) وكولدسميث (1990) الإشادة بأعمالهما، وبدورهما في تطوير الصواتة، ومن هنا يلزمنا الحديث عن هذه المكونات، باتت تشكل نقطة مضيئة في تاريخ الصواتة التطريزية.

قبل أن يقدم هاريس أسس منهجه المسمى "المكونات المتزامنة" وخاصة "مكوناته الطويلة" التي كان لها عظيم الأثر في انبثاق الصواتة التوليدية الحديثة، خاصة الصواتة المستقلة القطع[2] بسط في الفصل العاشر "المكونات الطويلة الفونيمية" من كتابه (اللسانيات البنيوية) الصادر عام (1951) أهداف هذا التحليل الجديد قائلا: "يضع هذا الإجراء حدا للفونيمات المعتادة لصالح المكونات الطويلة لكي تقدم الوحدات الصواتية الجديدة، في عدد قليل وتقييد أقل من حيث التوزيع. ونهدف إلى صياغة التحديدات التوزيعية فيما بين الفونيمات، وإلى الحصول على وحدات قليلة التقييد"[3]. كما اعترف باستفادته من التحليل الذي يجزئ

حنون، مبارك (قيد الطبع): في هندسة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص.3.

انظر: McCarthy. J (1981): **A prosodic theory of nonconcatenative morphology, P.** 373-418، حيث أشار إلى الصلة بين النظرية المستقلة القطع ونظرية "المكونات الطويلة"، ومن حسن الحظ أنه أحال هنا على صيغتها الأكثر تبلورا ونضجا، وهو هاريس (1951=1947)؛ لقد قدم ماكرثي نظرية للصرف غير السلسلي والتي تدين كثيرا لمفهوم هاريس(1941 و1951) "للمكونات الطويلة" وقال بالحرف في (ص.373): "بالنظر إلى أوجه التشابه الظاهرة بين مجموعة من الأفكار العامة في الصواتة المستقلة القطع ومكونات هاريس الطويلة، يمكننا أن نتوقع بواقعية أنه قد يكون قد تم التنبؤ في الأعمال الأولى بالنظرية المطورة هنا. في الواقع، ثمة شرح مفصل للتوراتية والعبرية الحديثة من خلال نظرية المكونات الطويلة." وخصص ملحقا لهاريس (1941)، ابتداء من الصفحة 414.

وانظر كذلك: Goldsmith, J. (1990): **Autosegmental and Metrical Phonology** الذي كان أكثر وضوحا، حيث أقر باستفادته الكبيرة من هاريس، كما احتفى بهوكيت Hockett. وافتتح كتابه بعبارات الشكر الجزيل لناشري هوكيت (1955) وهوكيت (1954) مما يوحي للقارئ بالتفكير في الأهمية الرمزية البالغة لهذه الأعمال. ومقدمة كولدسميث(1990) تتضمن فقرة ليست عادية أيضا؛ إذ خصصت "للعلاقة بالنظريات الأخرى" وركزت بالخصوص على هوكيت (1947)، واستشهدت طويلا بهذه الوثيقة: "بهذا الإدراك المتأخر، تستهل هذه التحاليل الصفحة وتطالب مطالبة منصفة، بالأسبقية التاريخية على المقاربة ذات السطور المتعددة المسماة حاليا الصواتة المستقلة القطع [...] إن تحاليل هوكيت (1947) ولدت نقاشا معتبرا في الأدبيات وكانت تطابق مطابقة مدهشة الصواتة المستقلة القطع، وتتصارع مع القضايا نفسها التي نعالج في هذا الكتاب، ومنها: التفاعل داخل البنية الداخلية المقطعية، والوحدات فوق الطبقات المستقلة القطع (مع العلم أن هوكيت بالطبع، لم يستعمل لا اصطلاح "المستقلة= القطع" ولا اصطلاح "الطبقة": إنه يحيل على "المكونات" الهاريسية (هاريس 1944، 1951). ونعتقد أن الاقتباس من الفصل الأول سيمنح للقارئ وعيا بحقيقة اهتمامات هوكيت واهتماماتي" (ص.4). وتأمل هذه القضية كذلك في المقال الممتع:

Encrevé, P (1997): **L'Ancien et le Nouveau**: Quelques remarques sur la phonologie et son histoire, P. 125.

(3) Harris, Z, S (1951): **Structural Linguistics**, P. 125.

الملمح الأصواتي إلى ملامح متزامنة، من أعمال حلقة براغ خاصة تربوتسكوي (1939) وياكبسون (1941)، وآخرون زيادة على هوكيت (1942)، وهوكيت (1947)، وذلك على حد تعبيره: "في سبيل حقل جديد من إمكانات التحليل المكوني، إلى جانب سطور الأنغام في التدوين الموسيقي"[1].

ويقوم المنهج الهاريسي على استخدام المكونات المتزامنة simultaneous components لمعرفة التنغيمات والفونيمات الثانوية والصريفات، وكذلك لاستخلاص التحديدات المتنوعة للتوزيع الفونيمي.

وعندما يطبق هذا المنهج على لغة بأكملها فإنه يقطع كل الفونيمات إلى عناصر فرعية جديدة (مكونات components). وكل فونيم من الفونيمات القديمة سوف يكون تجمعا متزامنا معيناً لعدد من العناصر الجديدة، أوبعبارة أخرى سيشتمل على عناصر تكوينية متزامنة الوقوع، وسيتقلص كثيرا العدد الكلي للمكونات المختلفة عن العدد الكلي السابق للفونيمات المختلفة، كما أنه سيَسْهُلُ النحو ويُختصر حينما يكتب بمراعاة المكونات[2].

وقد صنف هاريس مكوناته المتزامنة إلى قسمين:

أ. مكونات قصيرة sort components وتمتد فوق قطعة واحدة. وتوظف في وصف التركيب الأصواتي phonetic composition للقطع، أوفي نسبة البديل الواحد إلى فونيمين أوأكثر.

ب. مكونات طويلة long components وتمتد فوق أكثر من قطعة. وهي تستعمل لتحديد أبعاد التوزيع الفونيمي، وحدود العنقود الصوتي، وبعض التغييرات الصرفية الفونيمية وكذلك تستعمل لوصف التنغيم وغيره من المناسيب[3].

وبخصوص ما أسماه هاريس الإجراء القاضي بأن ورود الفونيمات مجتمعة يشارك في تشكيل المكون قال: "تقسم الفونيمات إلى مكونات متزامنة بشكل يظهر أن الفونيمات المتجاورة تملك مكونا مشتركا.

وما نسعى إليه ليس هو التقسيم إلى مكونات، بل هو التعبير عن القيود الفونيمية؛ إذا أخذنا فونيما، نعرف أن فونيمات أخرى ترد في جوار فونيم معين، وفونيمات أخرى لا ترد. فالفونيم إذن لا ينفصل عن محيطه. ولحن نسعى إلى هذه التبعية، تبعية الفونيم إلى محيطه، من خلال امتدادات قصيرة، وسيعبر عنها عن طريق المكونات الطويلة الممتدة على طول التبعية (الفونيم والمحيط). وبما أن هذه المكونات الطويلة تعبر عن التبعية، فإنها لن تكون، هي نفسها، عرضة لها، كما سنرى أدناه. بهذه الطريقة سنعبر في وقت واحد عن القيود، وسنحصل أيضا على الوحدات التي تكون أقل تقييدا.

---

[1] المصدر نفسه، ص. 125-126، هـ. 4.

[2] المصدر نفسه، ص. 125.

[3] عمر، أحمد مختار (1991): دراسة الصوت اللغوي، ص.247.

التقنية الأساس إذن، هي ملاحظة كل المتواليات غير الواردة من الفونيمات، أعني كيف يكون كل فونيم مقيدا، إلى حد أنه لا يرد في بعض المحيطات. فإذا ورد الفونيم (أ) مع (ب) (ورود (أب))، ولكن لا يرد مع (ج) ((أج) لا ترد)، فنحن نقول إن هناك تقييدا على (أ) (توزيعها يكون محدودا من حيث إنها لا تتضمن /ـأ/)، وإن (أ) تكون تابعة جزئيا لـ(ب) (بما أن / ب ـ/ هي واحد من المحيطات المحدودة التي ترد فيها (أ)). وهذه التبعية الجزئية هي من الأمور التي تشرحها المكونات الطويلة.

تكون العملية العامة كما يلي: لنفترض أننا نملك، قولا وأربعة فونيمات (أ وب ود وج) التي تكون من قبيل أن المتوالية (أ ب) ترد، والمتوالية (دج) ترد، ولكن المتوالية (أ ج) لا ترد. عندئذ نستخلص من المتوالية (أ ب) (أومن (أ) و(ب) منفردتين) مكونا طويلا منفردا (ن) يكون مشتركا بين (أ) و(ب). نقول الآن: إن المتوالية (د ج) لا تتضمن هذا المكون، وأن المتوالية (أ ب) تتألف من المتوالية (د ج) زائد المكون (ن) . ويعرف المكون (ن) بصفته امتدادا فوق المتوالية (أ ب) يعني باعتباره مالكا طولا ليس لوحدة القطعة الواحدة ولكن لقطعتين، ويكون هذا التعريف شارحا لتحديد التوزيع الفونيمي[1].

إن ما يمكن أن يعاب على المكونات الطويلة هو استقلالها عن التركيب واقتصارها على الصواتة كما أنكر الان Allen أن تكون المكونات الممتدة قادرة على تخفيض التقريرات الحشوية في النظام الفونيمي[2]. ويضاف إلى هذا -وهي ملاحظة يمكن أن تنسحب على التحليل الفونيمي عموما- أن التقطيع المعتمد في هذا التحليل، هو تقطيع إلى أجزاء تكون على قدر حجم الفونيم. هذا المفهوم هو الذي تكثفه الصواتة التوليدية الحديثة في ما يسمى بـ"فرضية التجزيء المطلق". غير أنه، ينبغي أن نقر بما أقر به كولدسميث (1990: 4) نفسه، كما ذكرنا أعلاه، بأن "تحاليل هوكيت 1947 [...] ولدت نقاشا في الأدبيات وكانت مماثلة بشكل مدهش للصواتة المستقلة القطع، وكانت تتصارع مع نفس المشاكل التي نتعامل معها في الكتاب الحالي، وتفاعلها مع البنية الداخلية للمقطع والوحدات فوق طبقات مستقلة القطع" علما أن هوكيت لم يستعمل لا اصطلاح "المستقلة القطع" ولا اصطلاح "الطبقة"، وفي رأي أنكروفي (1997) إن هذا الاعتراف جاء متأخرا وأن أساس هوكيت (1947) هو هاريس (1944 و1951= 1947)، وأن التمثيل غير الخطي تعود إرهاصاته الأولى إلى بلومفيلد (1939) خاصة حديثه عن المكونات الطويلة وهو ما بلوره بشكل أفضل تلميذه هاريس، وقد أعاد تشومسكي (1951) الحديث عن هذه المكونات دون أن يشير إلى المصدرين الأولين، أي بلومفيلد (1939) وهاريس (1951)، علما أن تشومسكي (1951) هو مرجع لم يصدر إلا عام (1979) وبناء على كل هذا استنتج أنكروفي أن هذا الحجب ولمدة 28 سنة لتشومسكي (1951)، وللجوئه غير المعلن للمكونات الطويلة البولمفيلدية ثم الهاريسية قد أهدر سنوات من التاريخ الصواتي اللاخطي، ويستدل على هذا بقولة تشومسكي (1955) الشهيرة: "في هذه

---

[1] Harris, Z, S (1951): **Structural Linguistics**, P. 126-127.

[2] عمر، أحمد مختار (1991): **دراسة الصوت اللغوي**، ص.249.

الدراسة، الملامح فوق القطعية (العلو الموسيقي، والنبر، والمفصل) لم تؤخذ بجدية بعين الاعتبار. وفي نهاية الأمر فإن هذه الظواهر يجب، بطبيعة الحال، أن تستوعب جديا في أية نظرية تركيبية كاملة، إلا أن هذا التوسع يمكن أن يتطلب نسقا تمثيليا أكثر تبلوراً وهكذا استنتج أنكروفي، الذي ترجم جزءا هاما من تشومسكي وهالي (1968) إلى الفرنسية، خلاصة خطيرة بقوله: ثبت أن صواتة ما قبل النظرية المعيار (1968) كانت سابقة على صواتة ما بعد النظرية المعيار[1].

وكيفما كان الأمر إن المكونات الطوية تعد بحق نقلة نوعية في تاريخ الصواتة، وقد أسهمت في انبثاق تمثيل متعدد الخطوط.

## 2.2 النظرية التطريزية الفيرثية وإعمال الملامح التطريزية:

قبل انبثاق فجر هذا التمثيل المتعدد الخطوط، وتخطي التحليل الفونيمي بكل سلبياته، ثمة تحليل يحسب على الصف البنيوي قدم مقاربة مختلفة ترفض الفونيم جملة وتفصيلا؛ إن الأمر يتعلق **بنظرية التحليل التطريزي** التي ستظل مرتبطة باسم مبتكرها اللساني الإنجليزي جون روبرت **فيرث** Firth, J. R منذ أن أثارها في ورقة تُليت في **الجمعية الفيلولوجية** في سنة (1948) تحت عنوان: 'الأصوات والتطريزات' Sounds and prosodies[2] وطورها تلامذته في **مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية** خاصة هندرسن (1949) وروبنس (1957). فما هي ملامح هذا التحليل ؟ وأين يتقاطع مع التحليل الفونيمي، وما هي مواضع التمايز بينهما؟ ثم أخيرا، ما هي القيمة المضافة التي قدمتها الصواتة الفيرثية للصواتة عموما وللدراسة التطريزية على وجه الخصوص؟

لقد فرضت النظرية الفونيمية، وبتوجيه من الكتابة، تقطيع السلسلة الكلامية إلى متواليات من الصوامت والمصوتات، وقد كان من رأي فيرث أن هذا الصنيع مخالف للوقائع اللغوية، وسبب لعدم كفاية النظرية الفونيمية، ولهذا استبعد مصطلح 'فونيم' من عنوان ورقته المؤسسة 'الأصوات والتطريزات' قائلا: 'لقد تجنبت عمدا كلمة 'فونيم' في عنوان ورقتي لأنه لا معنى من المعاني، في مداه التطبيقي الواسع حاليا، يوافق غرضي، والصوت' أقل ضرارا. و يبدو أن الصواتيين والأصواتيين يخاطب الواحد منهم نفسه بعد الآخر قائلا: 'لقد ماتت فونيماتكم، وعاش فونيمي طويلاً. من جهتي، أردت أن أحصر تطبيق المصطلح على عدد من الملامح فقط، من جهة الصوامت والمصوتات الواردة في كل لغة ورودا مناسبا[3].

---

[1] Encrevé, P (1997): **L'Ancien et le Nouveau**: Quelques remarques sur la phonologie et son histoire, P. 120.

[2] Robins, R, H (1957): **Aspects of prosodic analysis,** P. 266.

[3] Firth, J, R (1948): **Sounds and prosodies**, P.122.

وإذا كان اللسانيون الأمريكيون قد تغلبوا على مشكل عدم كفاية النظرية الفونيمية بإقحام مفاهيم جديدة من قبيل فونيمات المفصل والمكونات الطويلة، فإن فيرث فضل التغيير الجذري. لقد كان التراث الأصواتي البريطاني قويا على الدوام، ويعتبر فيرث نفسه عالم أصوات حاذق، إلا أن وعيه العميق بأهمية علم الأصوات، لم يثنه عن الإحساس بضرورة التمييز الواضح بين ضرورات الكتابة الصوتية والنظرية الصواتية[1]. وما كان يراه عندئذ ضروريا في الوصف الصواتي فهو التركيز على الوحدات في كليتها عوضا عن التقطيع أوما سترميه الصواتة التوليدية الحديثة بـفرضية التجزيء المطلق، فالمطلوب إذن هو: تحليل الكلمات، وأجزاء الجمل، والجمل إجمالا، إضافة إلى المقطع الذي يجعله موضعا للنبر القوي، ويعده عنصرا ضمن بنية الكلمة: التحليل الصواتي للكلمة ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار البنية المقطعية، ويستلزم ذلك الاعتراف بمكونات المقطع ذاتها. هذه المكونات هي جهيرات (يعني مقطعيات)، وصوامت، وربما يصطلح عليها مكونات فونيماتية للمقطع وللكلمة أيضا[2].

فالتحليل الصواتي لا يحتاج، إذن، أن يعرج على الكتابة الفونيمية أوأن ينبني عليها، وهدف التحليل التطريزي في الصواتة ليس هو تقديم تمثيل كتابي أوخطي أحادي للغات، بل إن التحليل الصواتي لا ينبغي أن يقتصر على العلاقات الاستبدالية والتقابلات فحسب، بل عليه أن يأخذ بالأهمية نفسها كذلك العلاقات المركبية والوظائف التي تقوم بسلسلة من العمليات في الكلام. هذه العوامل المركبية سوف تنظم من داخل الصواتة، بكيفية لا تقل عن التقابلات الاستبدالية[3].

وقد اعترف فيرث بأنه استوحى منهجه التحليلي من عمل بانيني-النحوي الهندي- الذي تعد دراسته للغة السنسكريتية نقطة الانطلاق في علم اللغة الغربي الحديث. وقد وصل الهنود -خلال محاولاتهم تطوير رموزهم الكتابية – إلى طريقة للدلالة على الأصوات، بصورة دقيقة متضمنة ملامح معينة سماها فيرث التطريزات prosodies[4]. يضاف إلى ذلك أن النحاة الهنود يعتبرون الجملة هي الوحدة الأساس. وقد احتك فيرث باللغات الإفريقية والشرقية؛ حيث عمل في العشرينيات من عمره أستاذا للغة الإنجليزية، دون أن نغفل اطلاعه على النظريات الصواتية الأمريكية والأوربية[5].

والواقع أن التحليل التطريزي Prosodic analysis، كما يسمى عادة، هو عنوان يختصر منهجا للتحليل الصواتي، هذا المنهج يوظف وحدتين غير قابلتين للاختزال في نموذج مشترك واحد، وهما:

---

(1) Waterson, N (1987): **Prosodic Phonology**, P.4.

(2) Firth, J, R (1948): **Sounds and prosodies**, P.146.

(3) Robins, R, H (1957): **Aspects of prosodic analysis**, P. 266.

(4) عمر، احمد مختار (1991): دراسة الصوت اللغوي، ص238.

(5) انظر ذلك في:

Firth, J, R (1934): **The Principles of Phonetic Notation** in Descriptive Grammar.

أ. التطريزات Prosodies.

ب. الوحدات الفونيماتية Phonematic units.

وعلى أساس هذه النظرية تتكون البنيات الصواتية من الوحدات الفونيماتية والتطريزات. ويجب تمييز الوحدات الفونيماتية عن الفونيمات أوالوحدات الفونيمية؛ فرغم التشابه السطحي بين الكلمتين فهما يشكلان مركزين منفصلين، بل ويجب الحذر عند قراءة أعمال بعض الكتاب الذين يستعملون Phonematic وصفا للفونيم[1]. الوحدات الفونيماتية تتكون من الصوامت والمصوتات، وتكون مرتبة بتسلسل على أنها قطع[2]. والتطريزات هي كل العناصر القادرة على الامتداد فوق متواليات من الوحدات الفونيماتية، ويكون لها تعلق بالمقاطع، والكلمات، وبوحدات أكبر من قبيل جزء الجملة والجملة. إنها لا تتموقع. والوحدات الفونيماتية تشغل مواقع في البنية داخل المتوالية ومن ثم فهي تتموقع[3].

والظاهر أن فيرث لم يقدم تحديدا واضحا للتطريزات بيد أن تمثيلاته تجعل منها تلك الملامح الأصواتية المتعلقة بالمقطع، يقول فيرث: المقاطع باعتبارها مكونات للكلمات يمكن أن نقول إن لها ملامح مثل: النبر، والكمية، والتأنيف، والنفسية (النفح) والنغم، وعدد من الملامح الأخرى. هذه الملامح يمكن أن يصطلح عليها الملامح التطريزية، أوالتطريزات ببساطة[4] ويوضح روبنس هذا الكلام بقوله: تكلف التطريزات بالبنيات المحدودة، ولا توضع بين الوحدات الفونيماتية، وتمسك العلاقات المركبية بين بعض الملامح الأصواتية. تحدد الملامح الأصواتية، إلى حد كبير، التطريزات زيادة عن الوحدات الفونيماتية إذا امتدت فوق البنية كلها أوفوق جزئها الغالب، أوحصرت موضعيا فيها، ومن ثمة تصلح لقصرها أوتمطيطها[5].

ويرى وترسون أن التطريزات والوحدات الفونيماتية، ينبغي أن تعالج مجتمعة وفق مصطلحي النسق والبنية. لقد تم التمييز بين تقابلات ووظائف مركبية واستبدالية. التقابلات المركبية تنقل عن طريق الملامح التي تمتد فوق امتدادات كلامية أوسع من قطعة الصامت أوالمصوت [...] إن المركبية تتعلق بالمظاهر البنيوية للأشكال الصواتية، والاستبدالية تتعلق بالأنساق. هذه الأخيرة تحدث في مختلف المواقع من البنية. وتصاغ البنية من الوحدات الصامتية والمصوتية[6].

---

(1) Robins, R,H (1964): **General Linguistics: An introductory survey**, P.126 وانظر كذلك:
Robins, R, H (1957): **Aspects of prosodic analysis**, P. 266

(2) Robins, R, H (1967): **A Short History of Linguistics**, P. 217.

(3) Waterson, N (1987): **Prosodic Phonology**, P.11.

(4) Firth, J,R (1948): **Sounds and prosodies**, P.122.

(5) Robins, R,H (1967): **A Short History of Linguistics**, P. 218.

(6) Waterson, N (1987): **Prosodic Phonology**, P.11

ويبدو أن التطريزات إطار فضفاض أدرج فيرث تحته كل ما يتعلق بالوحدة الواسعة مقارنة بالقطعة المستقلة، بل بالنسبة للفيرثيين، كل شيء تقريبا، يمكن أن يعد تطريزة شريطة توفر قدر مفروض من التجريد[1]. وفي هذا الصدد توقف فيرث عند **الخط العربي** ما دامت طبيعته المقطعية تشكل إطارا للتطريزات؛ وذلك بقوله: والآن هيا بنا نسجل الملامح الأساس للألفباء العربية. افترض أنه قد تسمى الألفباءَ على أسس اشتقاقية، لكنها حقيقة الفباء مقطعية. **أولا**، كل حرف عربي يملك اسما في حوزته. **وثانيا**، يكون كل حرف قادرا على أن يحقق باعتباره شكلا فنيا في حد ذاته. **وثالثا**، وهو الأهم، **يملك كل حرف قيمة مقطعية**، إن القيمة، في الاصطلاح الغالب، تصبح صامتية علاوة على كونها مصوتية، وتتضمن المصوت صفر أوصفر مصوت. إن العلامة المخصوصة، السكون، تكون في الحرف دون احتمالات المصوت، وعلى سبيل المثال: يشكل المصوت صفر نهاية المقطع، ولا يمكن البدء به، وهو مفتاح فهم القيمة المقطعية للحرف البسيط غير الموسوم، وهذا يتطابق مع **مقومات النحو العربي**. إن السكون يكون، تماما كما هو حال the helen في الخط السنسكريتي، **علامة تطريزية**. ويتضمن إطار اللغة واشتقاق الكلمات بنية أساسها المقطعي، ويقترن كل حرف من الجذر بمصوت من المصوتات الثلاثة المكتنفة: بِـ، وَـ، وُـ وبالصفرْ. و تتوفر كل علامة مقطعية أوحرف مقطعي، في الاصطلاح الغالب، على إمكانية واحدة من الثلاثي المصوتي trivocalic، أوالمصوت صفر، (...) **وتشكل الفتحة والكسرة والضمة والألف والواو والياء والتشديد والهمزة نسقا تطريزيا**[2].

ثم تحدث عن الملامح التطريزية للكلمة في عامية القاهرة قائلا:

تتضمن الملامح التطريزية للكلمة:

- عدد المقاطع.
- طبيعة المقاطع؛ مفتوحة أومقفلة.
- كميات المقاطع.
- متوالية المقاطع.
- متوالية الصوامت
- متوالية المصوتات.
- الموقع، وطبيعة البروز وكميته.
- خصائص المقاطع الغامضة أوالواضحة.

(العناصر الجذرية والإعرابية تعالج منفصلة: كميات المقاطع، متوالية المقاطع، متوالية الصوامت، متوالية المصوتات.)

(1) Lass, R (1984): **Phonology**: an introduction to Basic concept, P. 242.

(2) Firth, J, R (1948): **Sounds and prosodies**, P. 126-127.

هناك نوع من التناغم المصوتي وربما التناغم الصامتي، أيضا يتضمن ما يسمى الإدغام أوالصوامت المخفية.

اعتقد أن تحليل الكلمة في العربية يمكن أن يكون أكثر وضوحا إذا أكدنا على الدراسة المركبية لمركب الكلمة في شكله المتماسك، علاوة على الدراسة الاستبدالية لصفوف استبدالات الصوت الممكنة في أي دراسة فونيماتية مفصلة أرادت أن تؤسس. ليس معنى هذا التخلي عن نماذج من الدراسة الفونيماتية. بالعكس، تكون أسسا للدراسة المركبية التطريزية المقترحة. في سياق ذكر بنية الكلمات العربية، ستكون الأنساق التطريزية أكثر وزنا من الأنساق الفونيماتية. الأمر نفسه ربما يكون صحيحا بالنسبة للغات التيبيتية الصينية واللغات النغمية في غرب إفريقيا[1].

ثم بين كيف تنتقل بعض الأصوات الفونيماتية العربية إلى ملامح تطريزية في لغات أخرى؛ وذلك بقوله: "تميز بعض الأصوات من قبيل الحاء، والعين، والغين، والخاء مجموع اللغات السامية. هذه الأصوات تكون يقينا فونيماتية في العربية الكلاسيكية. لكنها تستبدل في اللهجات بكلمات متجانسة بواسطة تطريزة الطول في تغيير خاصية المصوت"[2] وقدم أمثلة من الأردية والتركية والعاميات العربية المصرية والسعودية والعراقية:

(3.1): ع العربية في الكلمات الأوردية المقترضة:

| *التهجية* | *النقل الصوتي* |
|---|---|
| معلوم | ملوم |
| بعد | بـد |
| دفع | دف |
| منع | من |

يكون المصوت المحقق، في كل هذه الحالات، مفتوحا وطويلا إلى حد ما. في المالطية، تنطق الكلمات طويلة التي تكون فيها (الهاء) في اللغة العربية والتي تستمر في الحفاظ عليها في التهجية [...] وكثير ما تحقق (الهاء) في المالطية بصفتها تطريزة للطول.

وكثيرا ما تحقق (العين) العربية في اللغة التركية (من خلال الكلمات المقترضة) بصفتها تطريز طول، وذلك في كثير من طرق النطق، مثلfiil (فعل) وsaat (ساعة)، ومثلها (الغين) العربية في blaa

(1) المصدر نفسه، ص. 130- 131.

(2) المصدر نفسه، ص. 134.

...لاغ)، وğ التركية في uultu (شغب). ولنتذكر من جديد الهمزة العربية التي تحقق أيضا على أنها تطريزة طول في العاميات، مثلا (جئت) في العربية الكلاسيكية توازيها (گيت) في القاهرية، و(جيت) في العراقية (جيت) في العامية السعودية. وتسري تطريزة الطول، في القاهرية والعراقية على المصوت الأكثر طولا في العربية الكلاسيكية، لكن هذه الحالة لا تكون مطردة.

يتضح، الآن، أن ما يكون في اللغات المتجانسة مكونا فونيماتيا في لغة، قد يصبح تطريزة في اللغة الأخرى، وأن الأصوات والتطريزات، في تاريخ أية لغة، تتبادل فيما بينها[1].

وفي رأي جورگنسن Jorgensen، إن فيرث لم يشترط أي مخطط لمسح أنواع التطريزات، لكنه تحدث تقريبا عن ثلاثة أنواع منها؛ حيث:

يقع ضمن التطريزات كل ما تدرجه مدرسة براغ ضمن التأليفات الفونيمية، نحو: الكلمة، والبنية، وبنية المقطع، وتأليفات الصوامت، وتأليفات المصوتات، الخ.

يتكون نوع آخر من التطريزات مما تسميه مدرسة براغ بالإشارات الحدودية، والمفصل في اللسانيات الأمريكية. وينتسب فونيم (h) في اللغة الفرنسية إلى هذا النوع، وكذلك أداة الربط الإنجليزية (r) [...] وتعتبر التطريزات المحدِّدة للحدود في المدرسة الفيرثية وحدات مرتبطة وظيفيا بوحدات أوسع من قبيل (المقطع، والكلمة...الخ).

وأخيرا، هناك تطريزات ينتشر تحقيقها الأصواتي فوق وحدة أكثر اتساعا من الفونيم. وتسمى هذه الظواهر في مدرسة براغ الوحدات التطريزية والفونيمات فوق القطعية في الصواتة الأمريكية، من قبيل النبر، والنغم، والطول إلى حد ما[2].

ولقد قدمت هندرسن (1949)، وكذلك روبنس (1957) وغيرهما بعض أنواع التطريزات لكن جرد الشامل نستعيره، طلبا للاختصار، من لاس Lass (1984):

**تطريزات جملية**: وتعني أنغام النطاق، وفي حالة فرعية لهذه الأنغام قد تكون أنغام نطاق جملية أوتطريزات أجزاء الجملة.

**تطريزات كلمية (لفظية)**: الملامح من قبيل التناغم المصوتي، والتي تسم بملمح مميز الكلمات كلية، أوأجزاء أشد اتساعا من المقطع الواحد.

**تطريزات مقطعية**: الطول، والنغم، والنبر، وأي ملامح أخرى مثل التشفية، والتغوير (التحجيب)... الخ، والتي يمكن أن تسِم بملمح مميز المقاطعَ كلية.

---

(1) المصدر نفسه، ص. 135- 137.

(2) Jorgensen, F, E (1975): **Trends in Phonological theory**: An Historical Introduction, P. 61.

4. **تطريزات جزء مقطعية:** الملامح التي تسِم البدايات والأواسط، أوالنهايات، مثل النفسية، والتهميز في اللغة الإنجليزية.

ومن حيث الوظائف، ربما نضع التمييزات التالية أيضـا:

5. **التطريزات الوصلية:** هناك خصائص للحدود بين الوحدات البنيوية عالية المستوى (الكلمات، والصريفات). فمثلا، في اللغات ذات النبر الثابت، مثل اللغة التشيكية، والفيلندية (الاستهلالي) والبولندية ( ما قبل الأخير)، يمكن أن يؤخذ النبر باعتباره تطريزة مع بؤرته في حد الكلمة ( يعني يخص الكلمة برمتها، لكن ليس باعتباره خاصية أصواتية تنتشر فوق عدد من القطع: ووظيفتها تحديدية). في هذه الحالة رغم أن النبر أراد أن يكون مبارا في الحد، فإن أسه الأصواتي استطاع أن يكون أيضا مقطعا مجاورا للحد (اللغة التشيكية) أوأن المقطع الوحيد غائب (اللغة البولندية). إن النبر التشيكي يشير إلى بداية وحدة صرفية تركيبية (الكلمة)، تماما كما تشير النفسية الإنجليزية إلى بداية وحدة صواتية بكل معنى الكلمة (المقطع المنبور).

6. **تطريزات تشخيصية:** في الأدبيات عدد من الملامح المغايرة تعمم باعتبارها تطريزات، لكنها تختلف عن أنواع أخرى في تناول مجالات غامضة وبالغة التعقيد. وهكذا فإن القطعة الأصلية في اللغة الإنجليزية [Ō] يمكن أن تؤخذ بصفتها عنصرا واسما للمقولة "عنصر إشاري": [W]، بالنسبة لتلك اللهجات التي تملكه، فهي تطريزة "لمعجم محلي"، وهكذا. يمكن أن توصف الملامح المماثلة للأشكال الخاصة باعتبارها "تطريزات أسلوبية"[1].

لقد شدد لسانيو مدرسة لندن على البعد المركبي لنظريتهم وأكدوا على أن العوامل غير الأصواتية (من قبيل البنية النحوية) وثيقة الصلة جدا بالتحليل الصواتي[2].

إن البعد المركبي يوازي في الأهمية البعد الاستبدالي. وإذا كانت النظريات الفونيمية استبدالية أي أن بؤرة اهتمامها – إذا استثنينا دراسة التأليفات– تكمن في إقامة الأنساق المتقابلة، فإن التشديد في الصواتة التطريزية يكون مركبيا، أي على الخصائص التي تصلح لتنظيم الامتدادات أوتحديد داخل الأقوال[3] يمكننا. إذن أن نميز بين نوعين من العلاقات: علاقات مركبية وعلاقات استبدالية (وهو تقسيم موازٍ للتقسيم المقام من طرف سوسير وهيلمسلف وآخرين)، والعلاقات المركبية بين الأجزاء الفرعية المختلفة لنفس القول هي ما يميز (في الاستعمال الفيرثي) البنيات اللسانية من قبيل تنظيم القطع في مقاطع، والمقاطع في وحدات كبرى مثل الكلمات، والمركبات التنغيمية الخ. والاختلاف بين البنيات والأنساق التي تعمل داخلها هو المفهوم

---

(1) Lass, R (1984): **Phonology:** an introduction to Basic concept, P. 244.

(2) المصدر نفسه، ص. 184.

(3) المصدر نفسه، ص. 242.

مركزي في الصواتة الفيرثية[1]. وعندما يكون هناك تقدم على مستوى، فإن المستويات الأخرى تتوقف حينئذ. هذا التبصر ممكن بسبب التعلق الكلي للمقاربة التطريزية؛ حيث تكون جميع الوحدات معنية: المقاطع في علاقة بالكلمات، والكلمات في علاقة بالجملة، هذه واحدة من الإيجابيات الجوهرية بالنسبة للصواتة التطريزية[2]. وهي طبيعتها العلاقية وما تتضمنه من سلمية.

إن إحدى وظائف الصواتة التطريزية هي توفير وسائل لمعالجة الملامح المتداخلة overlapping. فالتحليل إلى تطريزات ووحدات فونيماتية هو في نفس الوقت تحليل تفكيكي وتركيبي. إنه يبين كيف تقطّع الوحدات تحت التحليل، ثم يبين، من خلال مفهوم التطريزات كذلك، كيف أصبحت هذه الوحدات متماسكة أومركبة. قد يقول قائل إن ورقة هندرسن (1949) «Prosodies in Siamese» التي هي أحد التطبيقات المبكرة والأنيقة للنظرية التطريزية على لغة محددة، لها عنوان فرعي هو: 'دراسة في التركيب A study in synthesis'[3].

إن العوامل المركبية سيتم تنظيمها وتبيانها داخل الصواتة، بكيفية لا تقل عن التقابلات الاستبدالية. وضمن هذا المنظور يحدد فيرث دور الصواتة التطريزية عموما في قوله: 'تهتم تقنية التركيب بسيرورة الكلمة في الجملة. وتشير تقنية الصواتة إلى السيرورات الفونيماتية والتطريزية داخل الكلمة والجملة. ويربط عالم الأصواتية كل هذا بسيرورات القول وملامحه. ويجب أن تتناول الجملة أيضا علاقاتها بسيرورة سياق المقام[4]'.

وعلى هذا الأساس فإن الصواتة التطريزية تتجه إلى مستوى من مستويات التحليل ضمن النظرية اللسانية المندمجة التي طورها فيرث: وهو التعبير عن المعنى في المستوى الصواتي. التحليل الصواتي مقترن بعلم الأصواتية في العلاقة الأسية وهذا يعني أن التحقيقات الأصواتية للوحدات الصواتية والنحوية في تلك الأوصاف الصواتية المنفصلة تتجه إلى طبقات نحوية مختلفة، للأسماء والأفعال مثلا، وفي غضون ذلك تيسر الوحدات الصواتية التدليل على المقولات النحوية[5]. ولعل هذه الطبيعة المركبية هي إحدى جوانب القوة في هذه النظرية، وهو ما ستبلوره الصواتة التوليدية الحديثة، على نحو ما سنبسط القول فيه في الفصل الثالث من هذا الباب.

---

(1) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 186.

(2) Waterson, N (1987): **Prosodic Phonology**, P.3.

(3) المصدر نفسه، ص. 5.

(4) Firth, J, R (1950): **Personality and Language in Society**, P. 183.

(5) Waterson, N (1987): **Prosodic phonology**, P.7.

إن المقارنة بين التحليل الفونيمي والتحليل التطريزي هي، فعلا، مقارنة سهلة، ما دام فيرث (وتلامذته) قد أعلنوا إعلانا واضحا أن النظرية التطريزية كافية كليا لتكون بديلا عن النظرية الفونيمية. وفي النهاية قالوا ساخرين: إن النظرية الصواتية يمكن أن تقوم بدور في رسم الأنساق الكتابية والإملائية[1].

وفي رأي ليونز Lyons: تختلف المقاربتان في نقطتين رئيستين، هما:

1. الفونيمي يضع المعطيات الأصواتية مفصلة داخل متوالية من القطع الصواتية (الفونيمات)، وذلك في سطر واحد، بينما التطريزي يصف المعطيات بنوعين مختلفين أساسين من الوحدات، الوحدات الفونيماتية والتطريزية.

2. التطريزي، وخلافا للفونيمي، لا يقيم جردا إجماليا للوحدات الصواتية في اللغة الموصوفة، بل يقيم عددا من الأنساق الفرعية المختلفة، ويناسب كل نسق منها البنيات الصواتية أومواضع المختلفة.

ونختصر هذين الاختلافين بالقول: إن **النموذج الفونيمي يكون أحادي البعد Unidimensional وأحادي النسق** Monosystemic، **والنموذج التطريزي ثنائي البعد** Tow-dimensional **ومتعدد النسق** Polysystemic[2].

**وعلاوة على الاختلاف البين** في طبيعة التمثيلات المفترضة، هناك عدد من نقط التمايز الأخرى بين التحليل التطريزي والتحليلات الفونيمية. فعندما يجرب أحد المقارنة بين الوحدات الفونيماتية والفونيمات مثلا، سيكون ذلك، في الأخير، خطأ صواتيا فادحا. كل الخصائص التمييزية للقول تقسم بين الفونيمات، بينما الوحدات الفونيماتية في تحليل تطريزي لا تكون مفرغة كليا ولا محصورة في الخصائص التمييزية أوالصواتية لشكل معين. يمكن أن تمثل التطريزات خصائص مميزة[3]. **إن الوحدة الفونيماتية تمثل ملامح أصواتية أقل من الوحدة الفونيمية المقابلة لها**، وذلك بسبب انتزاع بعض الملامح التي قد تشكل جزءا من الفونيم (في التحليل الفونيمي)، وإلحاقها بتطريزة أوتطريزات (في التحليل التطريزي).

**هناك اختلاف آخر هام** بين التحليلين التطريزي والفونيمي، ويتعلق **بوضعية الخاصيات غير التمييزية**. فأغلب مدارس التحليل الفونيمي (وكذا النظريات الصواتية التوليدية المبكرة) ترى أن أي خاصية غير صالحة لتمييز الأشكال فيما بينها يجب أن تقصى من الوصف الصواتي. وفي أحسن الأحوال، تدرج في تعريف التحقيقات الأصواتية لبدائل الوحدات الصواتية، لكنها قطعا لا تقوم بدور في تعريف أصول البنية الصواتية primes. وعلى النقيض من ذلك، **فإن التحليل التطريزي يهتم بنفس القدر بالخاصيات التمييزية وغير التمييزية**. التطريزات تحدد من خلال كل الاطرادات النسقية المركبية التي تقرن بين عنصرين

---

[1] Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 189.
[2] Lyons, J (1962): **Phonemic and non-phonemic** phonology: Some typological reflections, P.231.
[3] Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 189- 190.

في بنية معطاة، ففي تحاليل سبريغ Sprigg (1955) للنغم في اللغة التبيتية مثلا، يشتمل أس كل من تطريزتين النغميتين على الملامح التالية: (أ) ملامح العلو الموسيقي للمصوت، (ب) ملامح مدة المصوت، (ج) ملامح النفسية، الخ في الصامت الاستهلالي، و(د) ملامح نوعية الجهر في المصوت. ولا تحتاج إلا واحدا منها ليكون الملمح المميز، لكن هذه الملامح تقحم جميعا في تعريف التطريزات[1].

وكذلك تغطي تطريزات أجزاء الجملة وتجمعات المقاطع كثيرا من المادة التي تعالج في التحليل الفونيمي تحت فونيم المفصل juncture. ولكن فونيم المفصل يركز على الوقفات بين الامتدادات the breaks between stretches ويحرص على تسجيلها كتابيا، في حين تركز تطريزات أجزاء الجملة، وتطريزات الكلمة على اتحاد المجموعات أوالامتدادات the unity of the groups or stretches التي تميز -تطريزيا- كل البنيات.

إن تحليل التنغيم على أنه تطريزة جملية، والنغم، والنبر، والطول على أنها تطريزات مقطعية لا يختلف عن عدد من المعالجات الفونيمية لكثير من الظواهر. وتماثل في الغالب بعض الملامح المقحمة في تطريزات مجموعة المقطع وتطريزات الكلمة، فونيمات المفصل في جانب من الجوانب.

ومع ذلك يختلف التحليل التطريزي للمقطع عن التحليل الفونيمي للنوع التركيبي نفسه اختلافا بينا. والتركيب محل البحث هو المقطع الصواتي وليس المقطع الأصواتي. وهو تركيب صواتي يحدد على أساس وحدات فونيماتية وتطريزية معينة. ويمكن مقارنة بعض تطريزات المقطع، مثل الطول والنبر والنغم في اللغات [...] بمقابلاتها من الفونيمات القطعية في التحليل الفونيمي، ولكن الطول -فونيميا- يلحق عادة بفونيم المصوت، ويكتب بعده، في حين يتناوله التحليل التطريزي باعتباره ملمحا للمقطع على أساس كونه بنية متصلة لا تنسب لأي من الوحدات الصامتة أو المصوتة[2].

ومن جهة أخرى، يقوم التحليل الفونيمي بجرد الفونيمات القطعية، وتقديمها في صورة تتابع من الوحدات المنفصلة، وهذا ما يرفضه التحليل التطريزي الذي يتمسك بانعدام الحالة التي يحتوي فيها الكلام على تتابع من الوحدات الأصواتية المنفصلة التي يتم إنتاجها بقذفات سريعة من أعضاء الكلام[3].

ورغم التطورات التي عرفها التحليل الفونيمي والتي تبدو في نهاية المطاف، تغطي أرضية التحليل التطريزي، خاصة الفونيمات فوق القطعية والمكونات الطويلة، إلا أن التطريزيين الفيرثيين يصرون على تحليلهم، وفي هذا الصدد يرى روبنس أن المصطلحين: تطريزة الفونيم، والبروسيديم يستعملان أحيانا عوضا عن الفونيم فوق القطعي، بلا اختلاف في الدلالة الفنية. إلا أنهما يختلفان من جانبين:

---

(1) المصدر نفسه، ص. 190.

(2) Robins, R, H (1964): **General Linguistics:** An introductory survey, P.128- 129.

(3) المصدر نفسه، ص. 127.

أولا: يجب معالجة كل ملمح أصواتي امتد تحقيقه فوق المقطع كله أوفوق جزئه الأكبر، في التحليل التطريزي، على أنه تطريزة مقطعية، بصرف النظر عن طبيعة نطقه، فمثلا يتم تقديم التأنيف، والتحنيك، والتهميس، إضافة إلى العلو الموسيقي، والنبر، والطول، على أنها ملامح تحلل تطريزيا. لكن المعالجة الفونيمية **فوق القطعية** اقتصرت عمليا، على هذه الملامح الصوتية الثلاثة الأخيرة، ويمايك حصر بوضوح مصطلح فوق قطعي في الخصائص الكمية...بعض تغييرات الصوت التي لم تغير النوعية الأساس للموجات الصوتية أوشكلها (Phonemics، ص63)، يعني **العلو الموسيقي، والنبر، والطول** فحسب.

**ثانيا**، فوق قطعي هو ببساطة غير قطعي، إن تطريزة المقطع هي: تجريد من الانتظام الخاص ضمن بعدٍ منفصل مركبيا، وتأخذ مكانها ضمن نسق من التطريزات المصرة على تغطية تحليل العلاقات المركبية عموما، داخل البنيات اللسانية[1].

إن الفونيمات فوق القطعية، من هذا المنظور، تمثل ملامح كمية quantitative مثل العلو الموسيقي والنبر والطول في حين أن التطريزات تمثل ملامح نوعية qualitative مثل الأنفية والتغوير وغيرها.

وقارن أندرسن **التطريزات الفيرثية بالمكونات الهاريسية الطويلة**؛ حيث رأى أن التطور، في نطاق التحليل الفونيمي، الذي كانت له أوجه شبه واضحة مع المعالجة التطريزية كان هو اقتراح هاريس (1944ب و1951أ) بَسْطَ تحليل هائل عن طريق استخلاص **بعض المكونات الطويلة**. ومن حيث العمق إن هذه منهجية للتضييق على توزيع بعض الوحدات في الجرد الفونيمي. وقد يكتشف أحد، مثلا، أن مجموعات الحاجزيات، في بعض اللغات، ينبغي دائما أن يكون لها نفس القيمة طوال عملية الجهر، رغم أن الجهر يكون على العموم، تقابليا مستقلا: إذن، /st/ أو/zd/ تكونان ممكنتين لكن ليس /sd/ أو/zt/. في حالة واحدة يمكن أن يقال: إن الجهر خاصية تمتد فوق كل المجموعة، أكثر من أن تحصر في قطعة منفردة. على هذا الأساس، فإن المكون الطويل للجهر يمكن أن يستخلص ويعالج على أنه عنصر من النظام الفونيمي. ستشتمل الحاجزيات فقط على أسناني احتكاكي مفرد /s/ و أسناني وقفي مفرد /T/، مع [z] و[d] ستعالج على أن /s/ و/T/ يؤلفان مع المكون الطويل فونيما للجهر.

واعتبر أندرسن أن تحليلا من هذا القبيل يشبه بوضوح عملية استخلاص التطريزات، لكن هناك وجوها للاختلاف أيضا، ينتج وجه منها عن تركيز التحليل الفونيمي على الخصائص المميزة. ففي تحليل هاريس تستخلص الملامح المتقابلة وحدها على أنها مكونات طويلة، بينما الملامح غير المميزة جديرة بأن تكون تطريزات تماما مثل الملامح المميزة عندما تكشف عن الاطرادات التوزيعية المركبية. علاوة على ذلك

---

(1) Robins, R, H (1957): **Aspects of prosodic analysis,** P. 274.

إذا استخلصنا خاصية على أنها مكون طويل في موقع يمكن أن تعالج كذلك في كل المواقع: هكذا، تعالج الحاجزيات المجهورة في لغة ما على أنها تأليفات للحاجزي غير المخصص بمكون الجهر.

وبخلاف ذلك، فإن التحليل التطريزي، قد يستخلص ملمحا مقدما على أنه تطريزة في موقع، لكنه يعالج هذا الملمح على أنه جزء من تعريف الوحدات الفونيماتية في مواقع أخرى. فالصامت الأنفي الختامي يعالج على أنه جزء من تطريزة مقطعية للتأليف، مثلا، لكنه صالح ليكون وحدة فونيماتية في موقع استهلالي كما اقترح فيرث (1937) في تحليله للغة الصينية الهونية (الماغولية)، ومن كل هذا يستنتج **أندرسون أن التحليل التطريزي يختلف روحا وإجراء عن التحليل الفونيمي (بزيادة المكونات الطويلة وبدون زيادتها)**[1].

وبهذا يتضح أنه رغم معالجة هذه المدارس لظواهر متماثلة، إلا أن شمولية مفهوم التطريزات عند فيرث تجعل تطريزه متفردا، وهذا ما انتبه إليه روبنس عندما قال: "سيرى أن التطريزات الفيرثية، وتطريزات التحليل التي تتبع هذه النظرية، تتعامل جزئيا، مع الظواهر نفسها التي تعاملت معها مبادئ براغ والفونيمات فوق القطعية بالنسبة للفونيميين الأمريكيين. هناك، رغم ذلك، عدد من الاختلافات. أي نوع من الملامح الصواتية التي يمكن أن ينظر إليها على أنها تتشكل مركبا من أكثر من قطعة مفردة يمكن أن تعالج على أنها من التطريزة، وتحدد الفونيمات فوق القطعية الأمريكية في العموم –علاوة، على المفصل في النبر والطول، العنصر الموسيقي"[2].

وإذا كان "التحليل التطريزي يختلف كثيرا روحا وإنجازا عن التحليل الفونيمي (بزيادة المكونات الطويلة أو بدونها)" فإنه –حسب أندرسن– "يقترب كثيرا من الأعمال التوليدية الحديثة. والتشديد على إغناء التصورات عن التمثيل الصواتي التي أنتجت النظريات: المستقلة القطع، والعروضية، والصواتة الهيكلية التي تبحث عن تحاليل استوقفت النظر من قبيل المعالجات التطريزية. إنه من المفيد قراءة تعليق بالمر (1970) على تحليل فيرث لبنية اللغة العربية الذي استنبط المستويات الصورية المنفصلة التالية:

أ- مجموعة من خصائص بنية المقطع الملخصة في متوالية من الصوامت والمصوتات.

ب- متوالية الصوامت.

ج- متوالية المصوتات.

د- موقع العنصر البارز وطبيعته وكميته.

هـ- خاصيات المقاطع الواضحة والغامضة.

---

(1) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 189- 191- 192.

(2) Robins, R, H (1967): **A Short History of Linguistics**, P. 218.

ويسمي بالمر هذا: "مرورا فعليا أخاذا، والذي قد يبدو اليوم، معقولا إلى حد كبير"، لكن التحليل المقدم يماثل عمليا الورقة المؤثرة التي اقترحها ماكرثي McCarthy (1981) لتحليل العربية الكلاسيكية مع استثناء النقطة (هـ) التي لم يناقشها ماكرثي.

باختصار إن المجال الكلاسيكي الذي يظهر ملاءمة المعالجة التطريزية هو وصف أنساق تناغم المصوتات (والصوامت)، وهذه الأنساق نفسها صورت في المناقشات على أنها "مستقلة القطع" بهدف اقتلاع بعض الملامح من المحور القطعي، إن نفس خصائص أنساق التناغم المصوتي تستعمل على أنها معطيات في الحالتين معا. هكذا جادل سبريغ (1961) على أن التناغم المصوتي في اللغة التبتية يعالج معالجة تطريزية، بطريقة أفضل من معالجته بقواعد المماثلة القطعية، من جهة لأن اتجاه المماثلة يكون أحيانا من اليمين نحو اليسار في بعض الوقائع ومن اليسار نحو اليمين في وقائع أخرى. وهذا يوازي، تماما، الحجة المقدمة من قبل كليمنس (1976) بأن التناغم المصوتي يجب وصفه بأدوات الصواتة المستقلة القطع لأنه ( في الحالة العامة ) هو سيرورة ليس لها اتجاه واحد.

إن القطع المستقلة في التمثيلات تشبه كثيرا التطريزات، والتمثيلات العروضية والهيكلية تقترب إلى حد كبير من "البنيات" الفيرثية التي تشتغل بداخلها أنساق التطريزات والوحدات الفونيماتية. إن تصور وجود قطعة مستقلة مربوطة معجميا بقطعة خاصة، يوافق، مثلا فكرة فيرث بأن التطريزة قد تملك "بؤرة". ورغم ذلك، هناك بعض الاختلافات الهامة بينهما؛ فمثلا، قد تنتشر تطريزة فوق مقاطع بنيوية متعددة، تماما كما تستطيع أن تنتشر قطعة مستقلة، لكن ليس هناك حالة يمكن أن تقترن فيها أكثر من تطريزة ضمن النسق نفسه في الموقع البنيوي نفسه، كما في تحليل الصواتة المستقلة القطع لأنغام النطاق (التي تتضمن قطعتين نغميتين مستقلتين أوأكثر ألحقت بالمصوت نفسه).

وتسمح، من ناحية أخرى، النظرية التطريزية أيضا بترتيب غني للاحتمالات في بعض الجوانب أكثر من النظرية المستقلة القطع، فمثلا، تستطيع التطريزة أن تتشكل من أي تأليف اعتباطي من الخصائص الأصواتية، ما دام يتعلق نسقيا بعضها ببعض تعلقا مركبيا: وهكذا تشكل النفسية (النفح) والنغم، والطول، ونوعية الجهر (المحققة في مواقع مختلفة داخل المقطع) جزءا من التطريزات النغمية ذاتها في تحليل سبريگ Sprigg (1961) للغة التبتية. فالقطعة المستقلة، من ناحية أخرى، هي، ببساطة، عبارة عن ملمح قائم بذاته، وليست علاقة هذا الملمح بالمواقع البنيوية في البنية الهيكلية علاقة واحد لواحد، وعليه يجب أن يكون ملمحا منفردا، وملتحما على المستوى الأصواتي. (رغم أن عددا من القطع المستقلة المنفصلة قد تتناسق في اقترانها بالبنية القطعية).

ثمة اختلاف آخر، وهو أن التطريزات – ومهما كانت طبيعتها- تمثل تبعيات dependencies مركبية عامة، بينما تمثل القطع المستقلة خاصيةً محددة مع مجال مديد (أوضيق) من قطعة مفردة.

(1951) مثلا وصف الظواهر المقترنة بقانون كراسمان في اللغة السانسكريتية بواسطة تطريزة النفسية، ... مثلا علاقة غير متجانسة، وهذا لا يمكن أن يرمز إليه بطريقة مماثلة داخل التمثيل المستقل القطع.

إلى جانب هذه النقطة الجزئية، ثمة فرق هام بين النظريتين. التحليل التطريزي، كما سجلنا سابقا، ... محاولة لوضع رموز لمؤثرات القواعد، على سبيل الحصر، داخل نظرية للتمثيلات القارة. إن الصواتة المستقلة القطع والصواتة العروضية هما، من ناحية أخرى، نظريتان بسيطتان للتمثيلات التي تظهر داخل ... تتضمن قواعد هامة أيضا. هذه القواعد تعالج البنيات العروضية والقطع المستقلة بطرق متنوعة، ... أو مضيقة لمجال اقتران القطع المستقلة، ومغيرة بنية عروضية إلى بنية أخرى (كما هو الحال في ... إعادة التجزيء المقطعي resyllabification مثلا) الخ. وإحدى نتائج هذا الاختلاف هو تعزيز ... المتبادلة والممكنة بين السيرورات التطريزية، وهي أكثر غنى في هذه النظرية مقارنة بالتحليل التطريزي الذي لا مثيل له في الحالات البسيطة السهلة في ترتيب القاعدة. نتائج أخرى لنظرية غنية أصبحت ... واضحة، أن التمثيلات لا تقتصر فقط على القطعية منها، وإنما تكون موضوعا لمعالجة التحكم[1].

ولقد تم التعليق على التحليل التطريزي الفيرثي من طرف بعض الباحثين واعتبر منهم أحمد مختار ... (1991) أن مدرسة لندن تدور في حلقة مفرغة، ولا تقدم بديلا مقنعا لنظرية الفونيم. كما يشعر بأن ... التي أحيط بها تحليل فيرث فيها كثير من الافتعال والمبالغة. ويبدو أن جزءا من القضية يكمن في ... لغوي لندن أن يقدموا شيئا في مقابل ما قدمه الأمريكيون أمثال بواس Boas وسبير Sapir وبلومفيلد Bloomfield وهاريس Harris وبايك Pike وهوكيت Hockett وتشومسكي Chomsky وغيرهم...

وفي رأيه: إن الخلاف بين المنهجين يكاد يكون شكليا من ناحية، وجزئيا من ناحية أخرى. خاصة أن الفونيميين أدخلوا الفونيم فوق القطعي ويضيف قائلا: وحرص أتباع المنهج التطريزي على أن يبرزوا الاختلاف بين منهجهم وأي منهج تحليلي آخر يعطي القارئ شعورا بأن ما كان يشغل اللندنيين هو إعطاء ... بتفردهم وتقديم ما يثبت استقلالهم، بل وتفوقهم على غيرهم.

ولعله يكفي لتلخيص الموقف كله أن ننقل هنا عبارة دينن Dinneen التي عقب بها على منهج التحليل التطريزي وهي قوله: الملامح الصوتية التي تلحق بالتطريزات في هذا المنهج تعالج بوجه عام في التطبيق الفونيمي تحت التنوعات الألوفنية للفونيمات، والفونيمات فوق القطعية والمورفوفونيمكس، وعلى أساس من اقتراح Harris، تحت المكونات الطويلة الممتدة التي تناقش وقوع الملامح الممتدة فونيميا على امتداد الفونيمات القطعية المفردة المتتابعة.

---

(1) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 189-193.

فإذا عرفنا – بعد هذا- أن ما سموه "بالوحدات الفونيماتية" يتشابه إلى حد كبير مع مفهوم "الفونيم القطعي" ويتطابق معه في كثير من الجزئيات – فإننا نتساءل: ما سبب كل هذه الضجة إذن؟ وما الأصالة الموجودة في التحليل التطريزي؟ ولماذا كل هذا التهويل في تقدير قيمة هذا النوع من التحليل؟[1].

وللإجابة على هذه الأسئلة، والتي تبدو ناسفة للمنهج التطريزي ومشككة في تميزه، نكرر ما قاله أندرسن: "فعندما يحاول أحد المقارنة بين الوحدات الفونيماتية السابقة والفونيمات، مثلا، سيكون ذلك خطأ فادحا. فهما تشكلان وحدتين لقطعة أساس ذات حجم معين، هذا صحيح، وتشكلان نسقين لتقابلين استبداليين، لكن التشابه ينتهي هناك"[2].

ولعل أهم ما يمتاز به هذا التحليل فهو البعد المركبي للتطريزات زيادة على أنها لا تعتمد على مبادئ من قبيل التوزيع التكاملي والتقابل.

ورغم أن فيرث أدرج ملامح من قبيل النبر والنغم والتنغيم ضمن تطريزاته، حيث لها، كما استخلصت بعض المدارس الأخرى، "تعلق بأكثر من قطعة من حيث نطاق التعلق أومجاله" فمن الواضح أن مقاربته لا تستعمل في الوقت الحاضر، بما أنه لا يميز بين بعض الملامح من قبل ملامح الحنجرة مثل الجهر والنفخ، وملامح فوق الحنجرة، مثل التحنيك Palatalisation والتحجيب velarization والانثنائية retroflexion... الخ؛ كل هذا قد يعالج على أنه تطريزات.

فمن حيث الإطار الاصطلاحي المقدم أعلاه فإن الوصف الفيرثي يجب أن يوصف بأنه فوق قطعي أكثر من كونه تطريزيا. بيد أن شيئا من روح المقاربة الفيرثية خاصة تشديده على البعد المركبي، يشكل الأساس النظري للمقاربات الحديثة.

كما أن بعض خصائص التحليل التطريزي الفيرثي وجدت أكثر في أحدث النظريات، خاصة الصواتة المستقلة القطع[3]. إن هذا التقارب بين النظريتين تجسد على مستوى التمثيل الذي سبقت إليه النظرية الفيرثية، وهو ما اختصره روبنس بقوله: "حصيلة التحليل التطريزي ليست كتابة المقروء، بل هي **التمثيل البياني** للعلاقات المتبادلة بين الوحدات والملامح في القول الممتد والتي توضع في ارتباط ببنيتها النحوية"[4]. ويضاف إلى ذلك تحدث الفيرثيين عن السلمية والمركب الصواتي والعناصر الموسيقية[5]. وكل هذه العناصر ستتبلور أكثر فأكثر في إطار الصواتة الحديثة خاصة النظرية العروضية ونظرية المجالات التطريزية مع سيلكورك وفوگل ونيسپور وغيرهن، مما سنقف عنده بتفصيل في الفصل الثالث من هذا الباب.

---

(1) مختار عمر، أحمد (1991): دراسة الصوت اللغوي، ص. 244-245.

(2) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 189.

(3) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 8.

(4) Robins, R, H (1967): **A Short History of Linguistics**, P. 218.

(5) انظر: Firth, J, R (1948): **Sounds and prosodies**, P. 123.

إننا لا نبالغ عندما نقول إن أراء فيرث، التي كانت تعاكس الاتجاهات اللسانية السائدة في عصره، ... اليوم مقبولة في عمومها نحو: أهمية علم الدلالة في النظرية اللسانية، والحاجة إلى المقطع في ... الصواتي، وإيجابيات النظرية الصواتية اللاخطية، ومطلب بيان العلاقة بين الصواتة والنحو، ... الاجتماعية الصريحة للغة، والصلة الوثيقة لدراسة الاكتساب الأولي للغة في اللسانيات. يضاف ... اهتمامه بتحليل التلفظ والأسلوب.

## 3.2 الصواتة التوليدية المعيار واقصاء الملامح التطريزية:

### 1.3.2 المكون الصواتي في النظرية المعيار:

يعتبر (تشومسكي وهالي 1968): النسق الصوتي للغة الإنجليزية The Sound Pattern of Eng... والمختزل في اصطلاح النسق SPE الأساس النظري للصواتة التوليدية في إطار نموذجها المعيار، ... قدم نموذجا نظريا توليديا افتراضيا واستنباطيا يمتاز عن نماذج الصواتة الكلاسيكية في كونه جزءا لا ... من مشروع نحوي أكثر شمولية، هو النحو الكلي، الذي يضم مكونات أخرى من قبيل التركيب ... والدلالة، وسيفرز طفرة في تاريخ الصواتة؛ إذ خلق النسق نقاشا جادا حول طبيعة القواعد، ... الفرضيات التفسيرية، وهندسة التمثيل الصواتي والطبيعة الخطية للنموذج.

ويفترض النسق وجود كليات لسانية وراء التنوع الواقعي للغات الطبيعية وتعلم اللغة وتقعيد ... التوليدية[1]، وتنقسم الكليات اللسانية، في نظر تشومسكي وهالي إلى قسمين: كليات صورية: وهي ... تحدد بنية الأنحاء وشكل القواعد وتنظيمها. وكليات موصوفة substantive: وهي التي تحدد مجموعة ... الوحدات التي قد تتشكل في أنحاء خاصة[2].

ولا يشكل الوصف الصواتي سوى مكون من مكونات النحو المنبثق عن النظرية التوليدية التحويلية التي يتبناها تشومسكي وأتباعه (وهو المكون الصواتي). وفي هذا الصدد يقدم تشومسكي وهالي ... اشتغال مكونات النحو التوليدي التحويلي على النحو التالي:

"يتكون النحو من مكون تركيبي، وهو نسق محدود من القواعد التي تولد عددا غير محدود من ... الجمل التركيبية. ويتكون كل وصف تركيبي من بنية تحتية وبنية سطحية، وهذا يعني – جزئيا- أن ... السطحية تحدد من خلال البنية العميقة التي تكون تحتية. والمكون الدلالي للنحو هو نسق من القواعد التي ... تأويلا دلاليا لكل وصف تركيبي، وتتخذ مرجعها الأساس البنيةَ العميقة، ومن الممكن أن تأخذ

---

(1) هاري ڤان درهالست نورڤال سميث(1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص. 7.

(2) Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P.4.

بعين الاعتبار بعض مستويات البنية السطحية أيضا. ويخصص مكون **النحو الصواتي** للنحو تأويلا صوتيا للوصف التركيبي. ويتخذ خاصيات البنية السطحية وحدها مرجعه[1].

وبهذا يتجلى أن وظيفة المكون الصواتي تقتصر على **تأويل** خرج المكون التركيبي تأويلا صوتيا. ولذلك حق لكولمان Coleman أن يقول: إن نظرية النحو التوليدي التي طبقها تشومسكي وهالي وآخرون على الصواتة اشتقت أصلا من البحث في تركيب الجمل. لقد نظر إليها كمكون تأويلي للنحو. هذا يعني أنها كانت متوقفة على البنية التركيبية[2]. وهذا يعني أن القواعد الصواتية هي وحدها التي تلحق بالتعقيف السطحي للكلمات المبنية على شكل صريفات، وتثري هذا التعقيفَ الحدودُ المختلفةُ المقترحةُ في كتاب تشومسكي وهالي (1968) من مثل حد الصريفة وحد الكلمة وحد المركب الصواتي[3].

**إن الهدف الأساس بالنسبة للصواتة التوليدية المعيار هو تقديم نظام من القواعد من شأنه أن يولد أشكالا أصواتية (كلمات) انطلاقا من الأشكال العميقة والمجردة. كما أنها تسعى إلى تقديم نسق من الملامح المميزة لوصف القطع الواردة في كل اللغات البشرية.** ومؤدى ذلك أنها ترفض المستوى الفونيمي، كما تبلور في الصواتة الكلاسيكية، لأنه ليس المستوى الصحيح. فهو ليس أكثر تجريدا لأنه لا يزال أكثر ارتباطا بالخلفية الأصواتية. وعلى العكس من ذلك تقر الصواتة التوليدية المعيار بوجود تمثيلين: **تمثيل صواتي وتمثيل أصواتي**، يعتبر الأول منهما **أكثر تجريدا** بما ان القطع الأصواتية في هذا المستوى لم تحدد بعد، في حين يعتبر المستوى الثاني، بالنظر إلى المستوى الأول، مستوى ملموسا، ويعتبر مجردا، بالنظر إلى الإنجاز الأصواتي، لأنه يغفل العديد من الخاصيات والملامح. وتشتق الأشكال الأصواتية السطحية من التمثيلات العميقة المجردة (ذلك أن لكل صريفة شكلا مجردا ثابتا وقارا) وذلك بفضل قواعد مرتبة ترتيبا خطيا[4].

ونسوق مثالا للقواعد من خلال القاعدة التي قدمها تشومسكي وهالي (1968):

(4.1): أ ← ب/ س ــ ي

حيث تمثل 'أ' و'ب' وحدتين منفردتين من النسق الصواتي ويشير السهم إلى أنه يحقق هكذا والخط المائل يدل على: 'في سياق'، و'س' و'ي' تمثلان، على التوالي، المحيط اليمني واليساري اللذين تظهر بينهما 'أ'، وقد يكون سياق القاعدة فارغا، أومكونا من وحدات أومتواليات من الوحدات المختلفة، وقد يتوفر على

---

(1) المصدر نفسه، ص. 6-7.

(2) Coleman, J (1998): **Phonological Representations**: Their names, forms and powers, P. 48.

(3) هاري فان درهالست نورفال سميث(1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص. 7.

(4) المرجع والصفحة نفسهما.

مكونات موسومة تمثل المقولة التركيبية للسلسلة التي تطبق عليها القاعدة[1]. ويسمى 'أ' دخل القاعدة أومحط التغيير، ويسمى 'ب' خرج القاعدة أو طبيعة التغيير.

إن القواعد الصواتية تنقل التمثيل الصواتي إلى تمثيل أصواتي وتمتاز في تطبيقها بخاصتين اثنتين هما: أولا تطبق القواعد الصواتية وفق ترتيب تفرضه البنيات الصواتية، ثانيا، تتفاعل هذه القواعد فيما بينها تفاعلا مركبا، فقد تغذي قاعدة قاعدة أخرى، وقد تعوقها عن التطبيق...الخ[2].

ومن جهة أخرى، تبنى النسق في فصله السابع المعنون بـ'الإطار الأصواتي' أعمال ياكبسون وفانت وهالي (1952) وياكبسون وهالي (1956) فيما يتعلق بالملامح الأصواتية، واعتمدت هذه الأعمال على أسس فيزيائية أصواتية (أكوستيكية)، بينما اعتمد النسق على المعايير النطقية الكلامية ومع ذلك فإن النظرية لم تزل تتقاطع مع الصواتة التقليدية في اعتبار هذه الملامح عناصر نووية في الصواتة وهي الوحدات الدنيا في المستويين الأصواتي والصواتي[3]، وبذلك لم تسند للقطعة نفسها أهمية كبرى.

والجدير بالذكر أن تشومسكي وهالي (1968) اقترحا لائحة من ستة وثلاثين ملمحا لوصف كل الأصوات الواردة في اللغات البشرية والتي يمكن استخدامها لوصف المحتوى الأصواتي للقطع المشاركة في العمليات الصواتية. وتعتبر تلك الملامح كلها ثنائية ماعدا النبر الذي قسماه إلى درجات، حيث يمكن لكل ملمح أن يحمل إحدى القيمتين فقط: زائد أوناقص. ويقدم النسق ملامح مثل [مجهور]، و[صامتي]، و[مصوتي] لتصنيف القطع إلى [ملامح طبقات] أصناف رئيسة، وملامح التجويف مثل [تاجي] و[داخلي] و[منخفض] و[عال] و[خلفي] لوصف حركات اللسان، وملامح تصف مخارج الأصوات مثل [انفي] و[صريري]، وملامح تصف مكان تلامس اللسان بأعضاء أخرى مثل [طرفي] و[أمامي] وملامح تطريزية نذكر منها النبر والطول والعلو الموسيقي الذي صنفاه الباحثان إلى [عال]، و[منخفض]، و[مرتفع]، و[متصاعد]، و[متناقص]، و[تجويفي Concave][4].

وتجدر الإشارة إلى أن القواعد الصواتية التي تفسر عمليات المماثلة تصف كيفية تحول الملامح من قطعة معينة إلى قطعة سابقة أولاحقة. أي أن ملمحا معينا (أوملامح) يتحرك من مصفوفة من الملامح إلى

---

(1) Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P.332.
هاري فان درهالست نورفال سميث(1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص.8، وانظر:
Chomsky, N and Halle, M (1968) :**The Sound Pattern of English**,
فيما يخص قواعد التعديل، ص 236، وما بعدها. وفيما يخص بعض التطبيقات على اللغة العربية، انظر: السغروشني، إدريس (1987): **مدخل للصواتة التوليدية**، ص.43، وما بعدها، وراجع بخصوص الترتيب المهد والمقيد فيما يخص ظاهرة الإبدال في اللغة العربية، الوادي، محمد (1990): **الإبدال في اللغة العربية**، ص95-116.

(3) Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P.64.
المصدر نفسه، ص.299-329.

مصفوفة أخرى، وذلك في تسلسل أفقي. وهذا هو السبب في تسمية أنموذج النسق بالأنموذج الخطي؛ حيث إنه يرى التغييرات باعتبارها تحدث على ترابط (أوترتيب) خطي من القطع[1].

وبكلمة، يمكن أن تختزل مقولة برنار لاك Laks, B (1997) ما قلناه: "لقد مثل "النسق" نموذجا خطيا أحاديا من نوع تحويلي، يرتكز على مفهوم الاشتقاق، ومفهوم السلكية، والقواعد المرتبة... ونظر إلى التمثيلات الصواتية على أنها محللة – في الغالب – في مستوى مجرد، وفق ملامح ثنائية، وعولجت السيرورات الصواتية باعتبارها تحكما منطقيا– تركيبيا في هذه الرموز التحتية. لقد ارتكز النسق على أصواتية نسقية متحدرة أساسا من أعمال ياكبسون حول المكونات الداخلية للقطع. واقترح النسق -بالأساس- نموذجا لصواتة قطعية تأخذ بعين الاعتبار كل الظواهر التي لا ترتبط حصرا بهذا المستوى. وعليه، فإذا كان التيار النقدي الأول قد خص بالنقد طبيعة القواعد والفرضيات التفسيرية، فقد ركز التيار النقدي الثاني على إعادة النظر في خطية النموذج"[2].

وقبل أن نقف على هذين التيارين النقديين، نتوقف عند القضية التي تشغلنا أكثر من غيرها، وهي الوضع الذي أسنده "النسق" ومعه النظرية المعيار لملامح التطريز.

إن تفحص هذه الملامح ضمن لائحة الملامح التي يعرضها "النسق" يفصح لنا على أن هذا النموذج لم يقدم تصورا مقنعا بخصوصها، ويتضح هذا من خلال هذه المقولة: "لم يتقدم استقراؤنا لهذه الملامح إلى النقطة التي تجعل المناقشة مفيدة. وتبدو لنا بعض الأعمال الحديثة واعدة، لذلك انظر وانگ (1967) Wang, W, S-Y للاطلاع على بعض النتائج الحديثة"[3].

ويبدو أن هذه الإشارة المزيلة لملامح التطريز (باستثناء حديث "النسق" الطويل عن النبر في اللغة الإنجليزية) تجعل نسق الملامح الذي قدمته النظرية المعيار مجرد نسق للملامح القطعية، ولا يتجاوز حجم القطع. وبالرجوع إلى مقال وانگ (1967) "الملامح الصواتية للأنغام"[4] نجد أنه ركز على النغم، وهو ما سنؤجل الحديث عنه، إذ إننا نعتبر المدخل الطبيعي للحديث عن هذه الملامح في النظرية المعيار قد تحكّم فيه تصورها للمقطع.

## 2.3.2 الوضع اللساني للمقطع في النظرية المعيار:

لم يسند تشومسكي وهالي للمقطع وضعا نظريا، ولا دورا تمثيليا محددين؛ إذ جعلا التمثيل الصواتي، من خلال نموذجهما (1968)، "يتألف من سلاسل خطية من القطع ذات تنظيم غير هرمي، وهو

(1) العلوي، أحمد (1992): النظرية الفونولوجية، ص95.

(2) Laks, B (1997): **Nouvelles Phonologies**, P. 3-4.

(3) Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P.329.

(4) Wang, W, S.-Y. (1967): **Phonological features of tones**, P.93-105.

تنظيم مغاير للتنظيم الذي توفره بنية المركب التركيبي. وقد تم النظر، على وجه الخصوص، إلى مفهوم المقطع **باعتباره لا يقوم بأي دور في التنظيم الصواتي**[1]. فحسب (النسق) بمجرد وصف ترتيب تتابع القطع، نكون قد قلنا كل ما يمكننا قوله بالنسبة لتنظيم التمثيلات على طول محور الزمن. صحيح أنه بتمثيل الحدود بأنواعها المتعددة (+، =، الخ) تجمع القطع في وحدات أكبر، (صريفات، وكلمات... الخ) لكن هذه العناصر المجمعة ليست في الجوهر ذات طبيعة صواتية. فلا تقوم إلا بعكس التنظيم الصرفي والتركيبي للجملة على المستوى الصواتي. إن وجهة نظر سالفة أخرى ترى أن المادة الأصواتية لها على محور الزمن تنظيم ... حيث لا تدرج القطع فقط، بل تضيف وحدات أكثر اتساعا، مثل المقطع[2].

لقد تم استبعاد المقطع كليا من التنظيم الصواتي، وتم تسويغ ذلك بمبررات يمكن أن يستشفها القارئ الكريم من مقولة لاري هايمان (1975) التالية: "عمل الصواتيون التوليديون – غالبا- بمقتضى فرضية أن المقطع لا يكون ضروريا في الصواتة لأن حدوده يمكن أن تحدد تحديدا آليا من خلال المبادئ ... ولأن وقائع تخصيص اللغة بشأن القطع تم استيعابها داخل المقاطع"[3]، وذهب هاري فان درهالست وفان سميث (1992) إلى أن النظرية المعيار لا تستعمل مفهوم المقطع. وأنه غالبا ما تمت البرهنة على أن اختزال عدد الرموز الصواتية قد كان محاولة غير ملائمة، وقد ترتبت عن ذلك نتيجة غير مرغوب فيها، وهي أن بعض الروابط قد وجب تكرارها بصفة ثابتة في القواعد الصواتية، وهي إشارة كلاسيكية إلى افتقاد التعميم. وتكمن الأمثلة عن ذلك في مفهوم النسق الصوتي للغة الإنجليزية SPE لـالمجموعات الضعيفة في (1.5، أ، ب) التي تعرض على التوالي المقطعين المفتوح والمغلق:

(1.5): أ. ... ب.

أ. $\left\{ \begin{matrix} \text{مص} \\ \# \end{matrix} \right\}$ ـــ /...

ب. $\left\{ \begin{matrix} \text{مص} \\ \# \end{matrix} \right\}$ ص ـــ /...

وقد يكون من الأفضل لو أن القاعدة تحيل على ما الذي تشترك فيه المجالات المضمومة. وقد كان ... تعليل آخر لإدماج المقطع وهو أن ما يسمى بالقيود التأليفية الصوتية (أي شروط سلامة التكوين ...) قد صيغت بشكل ملائم جدا وفق مفهوم المقطع السليم التكوين أوبالأحرى وفق أجزائه السليمة

(1) Clements, G, N, and Keyser, S, J (1983): **CV Phonology:** A Generative Theory of the Syllable, P.1.

(2) Dell, F, Vergnaud, J-R (1984): **Les développements récents en phonologie**: quelques idées centrales, P.2.

(3) Hyman, L, M (1975): **Phonology**: Theory and Analysis, P. 192.

التكوين. وقد أفضت اعتبارات من هذا القبيل إلى إدماج حدود المقطع التي تمثل الوسائل الوحيدة الممكنة لاستيعاب مفهومه في نظرية خطية[1].

وهذا التغييب للمقطع كان إجراء مقصودا أملته المحددات النظرية لنظرية قطعية بامتياز، لذلك حق لأندرسن القول: إن غياب المقاطع الخ، من التمثيلات الصواتية لم يكن، كما اعتقد البعض، مسألة إغفال أوجهل من جانب تشومسكي وهالي، بل يشكل خيارا مبدئيا؛ ففي تصورهما يمكن أن يرمز لكل التعميمات عن طريق القطع وحدها دون نقص ذي بال على العموم[2].

صحيح، لقد لجأ تشومسكي وهالي (1968) ضمنيا إلى المفهوم الحدسي للمقطع عند وضعهم سمة [أي ملمح] [+مقطعي][3] وقالا: قد يعوض الملمح مصوتي بملمح مقطعي الذي سيميز كل القطع المكونة للقمة المقطعية[4] ليحدد طبيعة القطع التي يمكن أن تكون نوى للمقاطع، حيث المصوتات والسوائل [المقطعية] والأنفيات [المقطعية] يجب أن تكون [+مقطعي]، بينما يجب أن تصبح كل القطع الأخرى [-مقطعي][5]. ولكن الأمر لم يتجاوز هذا الحد[6] وبهذا استبعد المقطع من صياغة القواعد.

ويصعب تصور قيام تحليلات صواتية في غياب المقاطع وذلك من قبيل تحليل التفخيم والإمالة والنبر والطول في اللغة العربية[7]. ولقد تبين أن صياغة القيود التأليفية في كثير من اللغات يلزمنا بإقحام وحدات صواتية كبرى في مقدمتها المقطع، ومن ثم فإن معيار البساطة يستوجب إدراجه في نموذج التحليل. ولذلك لقد تنامت الحجج القائلة بأن إقصاء المقطع عبارة عن ثغرة خطيرة في الصواتة التوليدية وبأن قواعد صواتية عديدة لا تقبل الصياغة الملائمة إلا وفق هذا المفهوم. ونتيجة لذلك، اقترح بعض الصواتيين دمجه

---

(1) هاري ڤان درهالست نورڤال سميث(1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص.50- 51.

(2) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 347.

(3) السغروشني، إدريس(1987): مدخل للصواتة التوليدية، ص.76.

(4) Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P.354.

(5) Crystal, D (1992): **A Dictionary of Linguistics and Phonetics**, P. 339.

(6) ترى Belvins, J (1995): **The Syllable in Phonological Theory, P .234, M. 2** خلاف ذلك. فتقول: "بينما يكون هذا صحيحا في النظرية، فإنه ليس دقيقا بأكمله من حيث الإجراء العملي؛ إذ يمكن أن ينظر إلى استعمال الرمز ص، للقطعة [+مصوتي]، في قواعد صواتية لا حصر لها في النسق، مع اعتراف لاحق بأن الطبقة الطبيعية قد تقدم على نحو ملائم بصفتها [+مقطعي] التي ستميز كل القطع المكونة للقمة المقطعية (ص345 من النسق)، على أنه إقرار بأهمية دور المقطع في النظرية اللسانية." وهو يخالف ما ذهبنا إليه، بل إن هوك وماكولي في: Hogg, R and McCully, C, B 1987): **Metrical Phonology**: a Coursebook. P31-32 . قد قالا بأن الأعمال المبكرة في الصواتة التوليدية تجاهلت عمليا المقطع (على سبيل المثال المقطع، كلمة مقطع لم تظهر كمفردة مستخرجة في فهرس موضوعات تشومسكي وهالي (1968) ما دام يبدو لنا هذا الأمر مادة للتاريخ اللساني.

(7) انظر نماذج من المشاكل الحقيقية التي ترتبت عن غياب المقطع والمورات في وصف لغات كثيرة في:

Dell, F, Vergnaud, J-R (1984 ):**Les développements récents en phonologie**: quelques idées centrales, P.2-6.

الصيغ المنقحة للنظرية الصواتية[1]. ومن هؤلاء الذين أعلنوا ضرورة إحداث الحدود المقطعية الصواتية هوبر (1972) Hopper في مقال لها تحت عنوان: المقطع في النظرية الصواتية وهناك أيضا فنمان (1972) Venneman في مقال له: حول النظرية الصواتية المقطعية وقبلهما كتب فادج Fudge تحت عنوان المقاطع سنة (1969). إن الفرضية الأساس لهؤلاء اللسانيين تلخصها عبارة فينمان (1972) الذي أعلن: كل السيرورات الصواتية التي يمكن تحديدها، بوجه عام، عن طريق الاستعانة بحدود مقطعية يمكن تحديدها أيضا بدون تلك الاستعانة، وذلك ببساطة عن طريق حصر المحيطات بقواعد التجزيء المقطعي syllabification rules في الصيغة (أوالقاعدة). إن دفاعي هو: أن الصورنة الهائلة في حالات معينة ستقصر عن الإدراك، وستعتم عن تشويق السيرورة أكثر من أن تمط اللثام عنها[2].

وخلاصة هذا الانتقاد الحاد للصورنة المفرطة التي ميزت النظرية المعيار تكمن فيما يلي:

ضرورة إضافة الحد المقطعي إلى نسق القواعد. وهذا يستلزم أيضا:

2- ضرورة الاعتراف بوضع نظري للمقطع في الصواتة التوليدية.

3- ضرورة الاعتراف بالمقطع بوصفه وحدة صواتية أكبر من القطعة[3].

والواقع أن ثمة أكثر من داع يدعو إلى إقحام المقطع في التمثيلات الصواتية ليس أقلها التمثيل الملامح التطريزية، وسيقدم فيما بعد العديد من الصواتيين حججا قوية من أجل الاعتراف بالمقطع بوصفه وحدة هرمية في التمثيل الصواتي. وتتضمن الإسهامات الهامة إسهامات كاهن (1976)، وسيلكورك (1978، و1982)، وماكارثي (1979) وهالي وفيرنيو (1979) وليبن (1980)، وآخرين. وفي رأي سيلكورك (1982) مثلا: تقدم اللغة الإنجليزية، على الخصوص، نموذجا جيدا للاقتراح القاضي بأن المقطع هو وحدة دالة على المستوى اللساني والتي يجب أن يكون لها موقعها في النظرية الصواتية. والحجج المقدمة عموما للانتصار لهذا الرأي ثلاثة، وتوفر اللغة الإنجليزية دليلا في صميم الموضوع في كل موضع من هذه المواضع.

أولا، يمكن أن نحاجج على أن معظم الإفادات العامة والتفسيرية للقيود التأليفية في لغة يمكن أن تفهم فقط عن طريق الرجوع إلى البنية المقطعية للقول.

---

(1) Clements, G, N, and Keyser, S, J (1983): **CV Phonology:** A Generative Theory of the Syllable, P.2.

نقلا عن: Venneman ,(1972): **On the Theory of Syllabic Phonology**, P.2.

Hyman, L, M (1975): **Phonology**: Theory and Analysis, P. 193.

حنون، مبارك (1994): محاضرة القيت على طلبة الدراسات العليا بكلية الآداب، ظهر المهراز- فاس، بتاريخ 1994/7/23.

- وثانيا، يمكن أن نحاجج بأنه يمكن للدارس، بواسطة المقطع فقط، أن يقدم الوصف المناسب لمجال تطبيق قدر وافر من قواعد الصواتة القطعية.
- وثالثا، يمكن أن نحاجج بأن المعالجة الملائمة للظواهر فوق القطعية من قبيل النبر والنغم تستلزم ترتيب القطع ضمن وحدات تكون في حجم المقطع[1].

والحقيقة أن استبعاد المقطع لم يكن مبررا، بل شكل نقطة ضعف قوية في الصواتة المعيار، صحيح أن تشومسكي وهالي اعترفا بوحدات أوسع من القطع، ولكن الوحدات الوحيدة من هذا النوع كانت تركيبية صرفية في طبيعتها (الصريفات، والكلمات، الخ) وتمثيلها لم يكن مباشرا على أنها وحدات بنيوية ولكن تم تمثيلها عبر إقحام الحدود القطعية في السلسلة القطعية بهدف أن تفصل الوحدة عن الوحدة المجاورة. وإذا كانت المعالجة الملائمة للتطريزات تحتاج كما قالت سيلكورك إلى المقطع، وإذا كان هذا هو الوضع اللساني الطبيعي للمقطع، فكيف سيتأتى لأصحاب النظرية المعيار القطعية التعامل مع ظواهر صنفت من قبل لسانيين آخرين بأنها ظواهر لا قطعية؟

## 3.3.2 النبر في النظرية المعيار:

رغم إحساس تشومسكي القوي بالطبيعة المعقدة للظواهر التطريزية وبعدم كفاية المقاربة الخطية في تفسير هذه الملامح، كما يتضح من مقولته الشهيرة: لم تؤخذ الملامح فوق القطعية (العلو الموسيقي، والنبر، والمفصل) بعين الاعتبار في هذه الدراسة. وفي نهاية الأمر فإن هذه الظواهر يجب، بطبيعة الحال، أن تستوعب جديا في أية نظرية تركيبية كاملة، إلا أن هذا التوسع يمكن أن يتطلب نسقا تمثيليا أكثر تبلورا[2] إلا أن الإغراق في التجريد، والصورنة... وتجاهل هذا النموذج للوحدات والعمليات الصواتية التي تتم فوق القطع، وعدم الاعتراف إلا بما هو خطي ضمن البنية الصواتية للغة، جعل تشومسكي وهالي يقاربان هذه الظواهر عامة والنبر خاصة على غرار مقاربتهما للقطع؛ حيث يتم تمثيلها تمثيلا خطيا، وتطويعها لتخضع لنسق القواعد الصواتية... وللتدليل على هذا الأمر، نعرض توزيع النبر كما قدمه النسق:

لتقديم بيان لتوزيع النبر الملاحظ، نقترح بصورة تقريبية القاعدة التالية:

(6.1): اعهد النبر الرئيس لـ:

---

1. Selkirk, E (1982): **The Syllable**, P.337.
2. Chomsky, N (1955): **The Logical Structure of Linguistic Theory**, P.29.

وانظر كذلك:

Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P.15

المصوت قبل الأخير إذا كان المصوت الأخير في السلسلة التي تكون تحت البحث والدرس غير متوتر وكان متلوا بأكثر من صامت مفرد.

- المصوت الأخير في السلسلة التي تكون تحت الدرس إذا كان هذا المصوت متوترا أوإذا كان متبوعا بأكثر من صامت واحد[1].

وواضح أن هذه المعالجة تتقاطع مع نظرية الملامح المميزة التي قدمها (ياكبسون وفانت 1952)، والتي تعتبر الملامح التطريزية جزءا من القطع؛ إذ ترد معها. ويُوظف، في هذا الإطار، ملمح ثنائي [±نبر]. ويكمن فشل هاتين المقاربتين في اعتبارهما "النبر" مجانسا لملامح قطعية من قبيل "مجهور" أو"أنفي"، كما أنهما عاجزتان عن استيعاب دور النبر "التنظيمي". وإذا كان للنظرية المعيار من امتياز -في هذه النقطة- فهو تطبيقها القواعد لإسناد النبر؛ إنه امتياز التقعيد والصورنة لا غير.

لقد وجه الصواتيون العروضيون نقدين هامين للنموذج المعيار؛ ويتعلق الأمر بالطابع الخطي لربط النبر بالقطع؛ لقد انتهى هوگ ومكولي (1987) بعدما خصصا الفصل الأول بكامله لهذين النقدين إلى خلاصة مفادها أن هذه المقاربة تعالج النبر باعتباره خاصية للقطع المنفردة. بالإضافة إلى ذلك، سجلنا هناك أن النبر نظر إليه على وجه العموم بصفته ظاهرة فوق قطعية[2]. وهذا هو الجانب الجوهري في نقد ليبرمان وبرنس (1977) Liberman, M and Prince, A للنظرية المعيار[3]؛ إذ لاحظا أن أساس نظرية النبر في "النسق" قائم على سبع خصائص تميزها عن بقية النظرية الصواتية التوليدية. ورغم عدم تكافؤ هذه الخصائص من حيث القوة، فإنها تستحق منا أن نقتبس موجزها من هوگ ومكولي:

1. الملمح النبري هو مجموعة متعددة القيمة.
2. ليس هناك قيم أولية للنبر تحدد على المستوى المركبي فحسب.
3. إن تمييز النبر، عبر مستويات متعددة، هو تمييز ذو مضمون ضعيف ولا موضعي.
4. إن الظواهر النبرية أوالتي لها صلة بها فحسب، هي التي توفر دليلا جيدا للتطبيق السلكي للقواعد النبرية.
5. تؤدي قواعد النبر إلى نظام تغييري واسع.
6. قد تكون نقطة تطبيق قاعدة إسناد النبر بعيدة بشكل غامض عن بعض الشروط الأخرى الضرورية في تحديد محيطها.
7. تستعمل قواعد النبر لعقد ترتيب فاصل فقط[4].

---

(1) Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P.70.

(2) Hogg, R and McCully, C, B (1987): **Metrical Phonology**: a Coursebook. P. 63.

(3) انظر:

Liberman, M, and Prince, A (1977 :(**On Stress and Linguistic Rhythm**, P.262- 263.

(4) Hogg, R and McCully, C, B (1987): **Metrical Phonology**: a Coursebook. P. 63.

ولاحظ هوگ ومكولي أن العنصرين الأول والثاني "يؤديان معا إلى نتيجة حيوية. لكن المشكل بالنسبة للمح النبر يكمن في كون أن المجموعة المتعددة القيمة ليست واقعا بسيطا؛ إذ يمكن أن يحاجج بنحو معقول في كون علو المصوت مثلا، هو ملمح مفرد لمجموعة متعددة القيمة، زيادة على أنه مكون للملامح الثنائية من قبيل: [عال] و[منخفض] (أو[عال] و[متوسط]). وهذه الملاحظة، في الواقع، قد تصح بالنسبة لملامح صواتية أخرى عديدة"[1].

والملاحظ أن النبر الذي عالجه تشومسكي وهالي هو نبر اللغة الإنجليزية، كما أنه اعتبر ملمحا ثنائيا يسند إلى القطعة المصوتية؛ فتكون [+نبر]، أو لا يسند إليها؛ فتكون آنذاك [-نبر]. وقد اعتبر تشومسكي وهالي النبر أربع درجات:

نبر0: ويحيل على القطع غير المنبورة.

نبر1: ويحيل على النبر الأساس.

نبر2: ويحيل على النبر الثانوي.

نبر3: ويحيل على النبر الثالثي.

إن تشومسكي وهالي، إذن، يتحدثان عن مفهوم علاقي للنبر، ويقتضي إجراء إسناد النبر في "النسق" أن توسم كل القطع (المصوتات، والصوامت) مبدئيا بـ [-نبر]. ويعين [النبر1] (النبر الأساس) المصوتات الخاصة بقاعدة.

وبهذا يتبين قيام الفرضية الأساس لاشتقاق النبر في "النسق" على كونه -في الحالات الغالبة- لا يحتاج أن يوسم في المعجم، لكنه يمكن أن يسند بقاعدة؛ وهذا الإجراء لا يلغي القواعد العامة، بالرغم من توفر عدد من الاستثناءات. وتطبق قواعد النبر في "النسق" على خرج المكون التركيبي للنحو. وتطبق، بصورة محددة، على البنية السطحية. ويتم هذا التطبيق سلكيا بين الجمل؛ يعني أن قاعدة خاصة ستطبق بداية على المكونات الصغرى، مثلا الجذوع، أوالكلمات بدون لواصق، ثم على مكونات أوسع، مثلا الجذوع مع اللواصق، وهكذا على مكونات أوسع متساوية مثل المجموعات أوالمركبات. وفي النهاية تطبق القواعد على "المركبات الصواتية"، ذات الحدود المشتركة مع الجمل[2].

وقد انتقد العروضيان هوگ ومكولي مجددا درجات النبر المستفادة من نظرية "تراگر وسميث" حيث اعتبرا أن "المشكل كذلك هو: أي معنى قد يضاف من القول بأربع درجات للنبر؟ بالنسبة لكلام ليبرمان وبرينس، لا أهمية "موضعية" لهذه القيم، أوذات أهمية ضعيفة؛ هذا يعني: إذا كان مصوت معين موسوما

(1) المرجع نفسه، ص. 62- 63.

(2) Cruttenden, A (1986): **Intonation**, P. 37.

... فإن هذا لا يخصص قيمة أصواتية نبرية خاصة بالنسبة للمصوت[1]. ويضيفان: "النقطة الأساس ... بالذكر، خصوصا وأن نمط معالجة "النسق" قد عتمتها تعتيما متناسقا، هي القائمة المكونة من ثلاثة ... مستقلا، فما الذي يمكن أن يفيد به هذا القالب؟ بوضوح، إذا كانت قواعد إسناد النبر تنتج ترتيبا ... لأن كل ذلك يمكن أن يدل على أن قائمة هي النبر الثالثي الأقوى في جملة تتضمن عنصرين ... وبهذا يكون ذلك هراء واضحا. من ثم يمكن فقط أن يؤول القالب على أنه ذو قيمة كاملة [...] ... أن ثلاثة عشر قالبا مستعارة من نظرية مثل نظرية تراكر وسميث (1951) حيث تفترض ... مستويات فونيمية تصنيفية للنبر، وكل قالب بترابط موضعي أصواتي. إن الفكرة الأساس هي: عندما ... مقاربتان متناقضتان للنبر، من قبيل الجمع بين تحليل تراكر وسميث وتحليل "النسق"، فإن ذلك يفضي ... نتائج تافهة. وأن التناقض بين المقاربتين يمكن أن يتفرع من نقطة اختلاف واحدة فقط وهي أن نظرية ... وسميث" تشكل مقاربة استبدالية، وأن تحليل "النسق" يشكل مقاربة مركبية"[2].

وبهذا يكون تشومسكي وهالي قد تبنّيا في إسنادهما للنبر إطارا نظريا قطعيا مستعارا من تراكر ... سميث لكن هذا التبني أنتج في الواقع، بسبب العملية السلكية للقواعد، ملمحا متعدد القيمة، مع ... 2] و[النبر3]، الخ. ويطابق هذا مستويات تراكر وسميث، ولكنه لا يلائم الرأي المدافع عنه سابقا. ... الشكل الثاني؛ فما دامت درجات النبر عند تشومسكي وهالي تختلف عن درجات تراكر وسميث ... هناك حد نظري لعدد الدرجات. وبهذا فإن النظرية المعيار تتناقض مبدئيا من جهتين؛ من جهة ... الاعتراف بمقاربة استبدالية لمستويات النبر، ومن جهة الإقرار بمستويات غير محدودة[3].

والخلاصة، أن النظرية المعيار سقطت في تصور قطعي لظاهرة لا قطعية. فإذا كان هذا شأنها مع ... فما ذا عن النغم والتنغيم والطول؟

### 4.3.2 النغم والتنغيم والطول في النظرية المعيار:

لقد عالجت النظرية المعيار الأنغام باعتبارها ملامح تسند إلى قطع المصوتات، في غالب الأحيان. ويتضح هذا من خلال الإشارة العابرة إلى النغم في كتاب "النسق"؛ ففي معرض حديثه عن مصوتات اللغة الإنجليزية الثمانية ربط النغم بإحداها وخاصة c' كما في rogue [المتشرد، المحتال]، وbroke [كسر، مفلس]: فمن أجل التلفظ بهذا الصوت، فإن اللسان يزداد ارتفاعه في الوسط من o في hot awl [المخرز الحاد] وهكذا، حيث إن قسمه الأكثر علوا يكون أكثر بعدا من الحلق، رغم أن حافته تسحب بعيدا من

---

(1) Hogg, R and McCully, C, B (1987): **Metrical Phonology**: a Coursebook. P. 63.

(2) المرجع نفسه، ص. 63-64.

(3) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 151.

الأسنان. رغم أن لـنغم هذا المصوت القصير القروي **o** درجات بالقياس إلى مثيله في hot الخ، لكنه يكون، من حيث الإدراك، ناعما، ويصبح أقل قوة ووضوحا، ويبدو أيضا، في نطقه، أكثر سهولة[1].

فالملاحظ أن تشومسكي وهالي ربطا النغم بالمصوت/ o/ ، وجعلا ذلك النغم درجات، وكأنهما يعالجان النبر المرتبط هو الآخر بالمصوت وذي الدرجات الكثيرة.

وإذا ما استحضرنا إحالة تشومسكي وهالي (1968) أعلاه على مقال وانـگ (1967) الملامح الصواتية للأنغام Phonological features of tones ، وإشادتهما به، يتبين لنا إصرارهما على المقاربة القطعية لهذه الظواهر اللاقطعية.

لقد وضعت وانـگ (1967) إطارا نظريا للغات الأسيوية، وميزت بين أنغام النطاق عن طريق ملامح خاصة؛ هي: [±نطاق] و[±متصاعد] و[±متناقص] [2].

إن هذه الملامح القطعية للأنغام، والتي يشير إليها عنوان الكتاب نفسه والتي تصاغ من خلال قواعد صواتية، هي التي ستبرز بعض مواطن القصور في النظرية المعيار، وستقود في النهاية إلى تجاوزها[3].

ويرى أندرسن أن دراسة الأنساق النغمية بدأت تهدم الطبيعة المتناغمة للأساس القطعي الموحد للنظرية. فالمحاولة المبكرة لدمج الظواهر النغمية في الأوصاف التوليدية، من قبيل اقتراحات وانـگ (1967) التي وصفت الأنغام على أنها ملامح وحدوية. في الحقيقة، لقد اقترحت وانـگ **أن تربط هذه الملامح بالمقاطع زيادة على القطع، لكن هذا المستوى من نظريته مر أساسا دون أن ينتبه إليه في الأدبيات**. ليس هناك شيء مثل المقاطع في التمثيلات؛ علاوة على أنه يمكن عادة الحصول على النتائج نفسها باقتران الملامح النغمية بالقطعة أوالقطع التي تكون نواة المقطع.

إن إدعاء وانـگ أن الأنغام -خصوصا أنغام النطاق- من قبيل أنغام متصاعدة، متناقصة، أنغام متناقصة- متصاعدة بالنسبة للصينية المندرية- يمكن تمثيلها على أنها وحدات في نسق ملمح، تم أولا تحديه تحديا قويا في أطروحة (وو Woo, 1969). لقد برهنت على أن بعض النطاقات لا ينبغي أن ينظر إليها على أنها عنصر مميز بملمح من قبيل [+تام] لكن باعتبارها متوالية من نغم عال يتلوه نغم منخفض. على هذا الأساس، تدافع وو **على أن المقاطع الحاملة لنطاقات نغمية معقدة تحقق دائما في النهاية قطعا مصرية كافية (أومورات) لحمل الأنغام على شاكلة واحد مقابل واحد**[4].

---

Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P.283.

Fox, A (2000) :**Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 194.

(3) انظر: هاري ڤان درهالست نورڤال سميث (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص.13 وما بعدها.

Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 347-348.

إن المعالجة القطعية للنبر والتغم التي وقع في محظورها أصحاب النظرية المعيار هي عينها التي سقطوا فيها عند معالجتهم لباقي الملامح التطريزية، ولأدل على ذلك ما سطرته سنفورد شين Schane, Sanford, A(1973) بالقول: إن النبر والعلو الموسيقي، والطول هي وحدات تطريزية تقترن بالمقطع، وفي الغالب الأعم بمصوت خاص"[1]. وتضيف: "نحتاج بالنسبة للملامح التطريزية إلى الاعتراف بـ[نبر] و[الطول]. وستوسم المصوتات المنبورة بـ[+نبر] وتكون القطع الطويلة، طبعا، [+طول]. وما دمنا لا نتصدى للغات النغمية، فإننا لن نفترض أيا من الملامح النغمية، ونتبنى بعضا مما تم اقتراحه من طرف وانغ Wang وفرومكين Fromkin[2].

سيتبين إذن، من خلال هذا العرض، أن ثمة خللا في معالجة النظرية المعيار للملامح التطريزية، فكانت نقطة انطلاق النظريات الجديدة (النظرية المعجمية نموذجا) هي البحث عن انسجام داخل الصواتة التوليدية؛ إذ طرحت أسئلة من نوع: كيف يمكن للصواتة التوليدية أن تنسجم مع المبادئ والأسس التي تأسست من أجلها؟ وكيف يمكن إبعاد الخلل وإيجاد الانسجام؟ لكن التيار النقدي الثاني قد ركز على خطية النموذج، وأعاد النظر في التمثيلات، وفي هذا الصدد يؤاخذ على النظرية المعيار تجاهلها لهرمية الوحدات التطريزية؛ يقول بوييج (1981) Booij: "في الصواتة التوليدية المعيار لا نجد اعترافا صريحا بهرمية الوحدات التطريزية. ويجسد هذا في الطريقة التي تفسر بها القيود التأليفية الأصواتية والنبر. فمن حيث القيود التأليفية، يعبر عنها غالبا في الصواتة التوليدية المعيار بواسطة شروط بنية الصريفة (وجزئيا بواسطة القواعد الصواتية أيضا)، لكن هوبر (1976) يرى أنه المقطع وليست الصريفة، الوصف الأكثر تبصرا وتعميما بالنسبة لتأليفات لغة. إن متوالية من القطع هي كلمة سليمة التكوين صواتيا إذا كان من الممكن أن تشطر إلى مقطع أومقاطع سليمة التكوين [...] هناك خلط، في رأيي، بين الهرمية الصواتية والهرمية النحوية (كلمة، وصريفة، وكلمة، ومركب، الخ) وهذا ما قاد الصواتيين التوليديين إلى اعتبار الصريفة المجال الملائم للقيود التأليفية. هذا الخلط قد يعززه كون هاتين الهرميتين تتداخلان جزئيا. نحو، ورود القطعة في الهرميتين معا وفي حالات عديدة الكلمة النحوية هي كلمة صواتية أيضا. رغم أن هناك في الصواتة التوليدية استعمالا لا بأس به للإخبار النحوي في الوصف الصواتي. لكن، بالتأكيد، واحدا يجب أن يستعمل الإخبار النحوي بطريقة ملائمة [...] وبخصوص النبر، لا يعترف مجددا إلا بالهرمية النحوية فقط بأنها الهرمية الملائمة في الصواتة التوليدية. هذا مبين بوضوح في تشومسكي وهالي وليكوف (1956)؛ حيث قدّمت النظرية الدوركية للنبر في شكل أولي في تلك الورقة عرفت الصواتة الخطية على أنها النظرية الصواتية الأكثر تقييدا"[3].

---

[1] Schane, S, A (1973): **Generative phonology**, P.14.

[2] المرجع نفسه، ص. 32-33.

[3] Booij, G (1983): **Principles and parameters in prosodic phonology**, P.249-250.

ويستطرد قائلا: الصواتة التوليدية، رغم ذلك، حاولت أن تختزل النبر في ملمح متأصل عن طريق النظرية السلكية لقواعد النبر. ففي الطبعة الأولى لهذه النظرية المقدمة في تشومسكي وهالي وليبكوف، جعلوا نظريتهم ممتعة، وذلك على النحو التالي: كل الفوق قطعيات عليها أن تظهر إذن على أنها ملامح للفونيمات، أوعلى أنها قول طويل أومركب المكونات الطويلة (أي نطاقات). إذا كانت معالجة مماثلة ممكنة في حالة اللغات الأخرى، يمكن للواحد أن يبسط إلى حد كبير النظرية اللسانية عن طريق قصرها على اعتبار الأنساق الخطية. يعرفون ملاءمة البنية المكونية للصواتة، لكن البنية المكونية التي يستعملونها هي البنية التركيبية- الصرفية الحاضرة في المستوى الصواتي التحتي[1]

فهذه هي جوانب القصور البارزة، والتي -على أساس نقدها- سيكون للتطريز شأن آخر مع النماذج التوليدية الجديدة.

## 4.2 خلاصة وتقويم:

لقد كان من نتائج هذا العرض المتأني للملامح التطريزية في المدارس الصواتية الكلاسيكية بعامة والبنيوية والفيرثية والتوليدية المعيار بخاصة أن خلصنا إلى ما يلي:

أ- إن تاريخ الصواتة لا يخلو، فيما يتعلق بالملامح التطريزية، من جوانب مشرقة سواء في اللسانيات الأوربية، أوالأمريكية، أوحتى في التراث الصواتي العربي القديم كما سنرى لاحقا، ولكن تاريخ هذا العلم تميز بغياب التراكم، وبالتجاهل المتبادل، وطُبع بالقطائع المعرفية المتلاحقة؛ حيث تنكر اللاحق للسابق، وحاول الجديد أن يقطع وشائجه مع القديم، حتى ولو أدى الأمر بالمدارس إلى التستر عن مصادرها، أوإخفاء أبحاثها الداخلية، ولعل النظرية التوليدية المعيار تمثل هذا المنحى المغالي[2]. وعلى الرغم من ذلك، فقد حظيت الصواتة بوضع اعتباري هام داخل لسانيات القرن العشرين؛ إذ لم تؤسِّس اللسانيات الحديثة علميّتها إلا حول الصواتة، فكانت تجرب مناهجها ونماذجها بصورة دائمة في الأرضية الصواتية أولا[3]. ومن الجوانب المضيئة التي طبعت تاريخ الصواتة في شقها التطريزي:

1. الاهتداء إلى أن الملامح التطريزية تقترن بالمقاطع أوبأجزائها (المورات) بدل اقترانها بالقطع، وهذه السبق تشترك فيه مدارس براغ، وكوبنهاگن، ولندن، رغم التباين الحاصل بينها في

---

(1) المرجع نفسه، ص. 261.

(2) انظر:

Encrevé, P (1997): **L'Ancien et le Nouveau**: Quelques remarques sur la phonologie et son histoire, P. 100-123.

Laks, B (1997): **Nouvelles Phonologies**, P. 11.

طرائق هذا الاقتران. ومع ذلك، فإن هذا التصور متقدم مقارنة بالنظرية التوليدية المعيار التي ربطت هذه الملامح بالقطع.

2. الانكباب اللافت لتربوتسكوي على قضايا البنية الداخلية للقطع؛ إذ تمكن من تفكيك المقاطع إلى مورات، وبهذا وفق إلى إثارة جوانب بالغة الأهمية فيما يتعلق بالكمية اللسانية، كما صنف اللغات إلى لغات مقطعية، وأخرى مورية. وقد أشاد بهذا سابقا أندرسن (1985: 101) وكلمنس وهيوم (1995: 248). فيما تمكن ياكبسون من تفكيك المقطع إلى قطع، والقطعة إلى ملامح متزامنة، وغير خطية، وهو اكتشاف هام جداً بتعبير حنون، مبارك (د.ت:4).

3. إن السبق الذي امتازت به مدرسة براغ يعود في جوهره إلى اهتمام لسانييها بالإيقاع؛ حيث اهتم تربوتسكوي بالإيقاع اللساني في علاقته بالإيقاع الموسيقي، وكان هذا السبب المباشر في وضعه لكتاب المبادئ، فيما انغمس ياكبسون في قضايا البنية الشعرية. وقد أثمر هذا الاهتمام الإيقاعي سبقا تطريزيا مقدرا.

4. تمكّنُ البنيويين الأمريكيين من إدخال تعديل معتبر على التقطيع الصواتي؛ وذلك بإقحام مصطلح فوق قطعي، فصار الإخبار الصواتي منشطرا إلى مستويين: مستوى قطعي وآخر فوق قطعي (أولجي). وقد تعزز هذا التقسيم بابتكار هاريس للمكونات الطويلة التي تختزل القطع، وتمتد فوق أكثر من قطعة. وقد ساهمت المكونات الطويلة زيادة على تمثيلات هوكيت في التمهيد لانبثاق فجر التمثيلات ذات السطور المتعددة. وذلك ما أقر به أساطين الصواتة المستقلة القطع: گولدسميث (1990) وماكارثي (1981)...الخ.

5. إلا أن الابتكار الدال، احتكره فيرث وتلامذته، من خلال تحليلهم التطريزي الذي يستبعد الفونيم، ويجعل من التطريزات وحدات تفوق القطعة، ويؤكد على البعد المركزي للتطريزات، وعلى دورها في تحديد الدلالة...الخ.

6. أما الصواتة المعيار فإذا كانت تمثيلاتها تشكل ارتدادا عما راكمه تاريخ الصواتة من جوانب مضيئة، فإن الجانب الإيجابي فيها يكمن في تهيئها لأرضية خصبة لنقاش جاد بخصوص هندسة التمثيل الصواتي، وطبيعة القواعد الصواتية، والتجريد... وهو نقاش قاد إلى ميلاد الصواتة الحديثة.

ب- وفي مقابل هذه الإشراقات، تميزت النظريات الصواتية الكلاسيكية بجوانب من الضعف؛ حيث سقطت في تهميش الأنساق غير القطعية، ومن مظاهر هذا الإهمال والتهميش، والتناول الذي يتسم بضعف الصرامة العلمية مقارنة بالظواهر القطعية[1]:

1. الركون إلى دراسة القطع والاستسلام لعناد الظواهر التطريزية مما يجعل الصواتيين والأصواتيين يفرون من معالجتها؛ وذلك ما تبرزه المقولة الدالة لتربوتسكوي: "وجميع هذه الملابسات غير الملائمة تجعل من الصعب دراسة دور التقابل في التطريز وخاصة في صواتة الوظيفة التمثيلية للجملة. وعلى هذا ينبغي أن نقتصر على بعض الملاحظات المحدودة في هذا الموضوع"[2]. وقد اتضح تحاشي هذه الظواهر كذلك، من خلال ما لجأ إليه أصحاب النظرية المعيار من إحالة متكررة على وانگ (1967) كلما اضطروا إلى وضع عنوان الملامح التطريزية[3]، وحتى عبارة تشومسكي (1955) السالفة، وخاصة قوله: "وفي نهاية الأمر فإن هذه الظواهر يجب، بطبيعة الحال، أن تستوعب جديا في أية نظرية تركيبية كاملة، إلا أن هذا التوسع يمكن أن يتطلب نسقا تمثيليا أكثر تبلورا"[4]، فإن وجهها الآخر يخفي تملصا لبقا من هذه الظواهر العنيدة.
2. هيمنة التحليل القطعي على الدراسات الصواتية "واحتلاله للصدارة في اهتمامات الباحثين واستقطابه لمختلف الأعمال والأبحاث النظرية والميدانية. وتكمن نتيجة هذا المسلك في تقديم اللسانيين تصورا انتقائيا للغة يقوم على اعتبار العناصر الفونيمية أوالقطعية هي القابلة، وحدها، لأن تنتسب انتسابا كليا إلى التحليل اللساني"[5]، وترتب عن هذا:
   - اعتبار المدرسة البلومفيلدية الظواهر التطريزية مجرد تغييرات ثانوية طارئة على القطع، فيما اعتبرتها المدرسة الوظيفية ظواهر هامشية وغير مميزة ولذلك فهي ليست ضرورية في تحديد اللغة، والذي تضطلع به عناصر التمفصل المزدوج بعامة والفونيمات بخاصة، ومن ثم تم إبعاد عناصر التطريز من "حمى" هذا التمفصل.
   - الخلط بين الظواهر التطريزية والوقائع غير اللسانية أواللسانية الخارجية، وفي هذا الصدد تحدث بلومفيلد عن فاصل غامض بين "الفونيمات الثانوية" أي الملامح

---

(1) انظر: حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج.1. ص. 12-34.

(2) Troubetzkoy, N.S. (1939): **Principes de Phonologie**. P.238.

(3) انظر:

Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P.329; chane, S, A (1973): **Generative phonology**, P.33.

(4) Chomsky, N (1955): **The Logical Structure of Linguistic Theory**, P.29.

(5) انظر: حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج.1. ص. 12.

التطريزية، وبين الأنساق الفعلية اجتماعيا وغير المميزة"، وبذلك اعتبرت الظواهر التطريزية وسائل لنقل طرق الكلام الخاصة، والانفعالات...الخ.

- ولم تبتعد مدرسة براغ –رغم ما سجل لها من نقط إيجابية– عن هذا التصور؛ حيث استبعدت التطريزات من **أنساق التقابلات** وقصرتها على الفونيمات، مما يكرس الدونية المقررة لظواهر التطريز.
- النظر إلى التمثيل الصواتي، في أغلب النظريات الصواتية الكلاسيكية (باستثناء النظرية الفيرثية)، **على أنه يتكون من قطع**، أومن قطع وحدود في النظرية التوليدية المعيار، بينما اعتبرت المدرسة البنيوية الأمريكية **الظواهر التطريزية ظواهر "فوق قطعية"**، وبهذا حدد **التطريز بالنظر إلى القطع**، ولا يلتفت إليه إلا من خلالها، ولذلك حق لروبنس(1957) أن يرد ساخرا على هذا التصور: "فوق قطعي هو ببساطة غير قطعي"[1]؛ أي ما تبقى بعد دراسة النسق القطعي.
- معالجة الصواتة التوليدية المعيار **للملامح فوق القطعية، أوللظواهر التطريزية على أنها ملامح قطعية**؛ حيث لجأت إلى القواعد الخطية، وأصرت على إقصاء الوحدات الكبرى والصغرى على حد سواء، من قبيل المقطع ومكوناته، بل واستبعدت الحدود المقطعية ضمن نسق القواعد، ولم تعترف بأي هرمية صواتية. وهكذا فالتمثيل في إطار النظرية المعيار عبارة عن متوالية خطية مؤلفة من القطع والحدود (حد المقطع، وحد الصريفة، وحد الكلمة، وحد المركب الصواتي، وحد الجملة...الخ.) التي تتعاقب تعاقبا خطيا، وهذه الحدود نفسها ذات طبيعة صرفية وتركيبية مما يشكك في الطبيعة الصواتية لهذا التمثيل. وبهذا يتضح أن التمثيل الصواتي، في إطار المدارس الصواتية الكلاسيكية (مع استثناء مدرسة لندن)، قد تحكم الفونيم في حاله ومآله، فهو إذاً، تمثيل فونيمي خطي بامتياز يضغط الإخبار الصواتي في سلسلة من الصوامت والمصوتات، والتي تحدد "الوضع اللساني للظواهر التطريزية التي توضع فوق مجموعة قطعية أوفوق مقاطع، أوعلى توالي صوامت ومصوتات. فهي، إذن ظواهر تحدد بالنظر إلى القطع [...] والدليل على ذلك أن أنغام القول، مثلا، قد كتبت، بشكل متواتر، على سطر منفصل فوق الأصوات اللغوية التي تؤلف القول، وكأنها ملامح إعجامية لا تكاد تتجاوز الدور

[1] Robins, R, H (1957): **Aspects of prosodic analysis**, P. 274.

المساعد[1]، ولكن الواقع غير ذاك؛ فالإخبار الصواتي يتكشف من خلاله مستويان متوازيان؛ يتشكل أحدهما من توالي الصوامت والمصوتات، ويتكون الثاني من الظواهر التطريزية (أواللحنية). ولكن التمثيل الصواتي الكلاسيكي يكتفي بإظهار الظواهر القطعية فقط.

3. هيمنة التجريد، على التحليل اللساني، والسعي المفرط نحو التعميم والصورنة، والكليات اللسانية، وإذا كانت تلك سمات بارزة على النظرية المعيار، فإن النظريات البنيوية ، تتخلص كليا منها، ولذلك فإن ميتسو رونا Ronat، M أشارت إلى أن التنغيم، بالنسبة للبنيويين، قد كان ينفلت من الوصف بواسطة التمفصل المزدوج، وبالنسبة للتوليديين كان يبدو أنه يعود على الأرجح إلى الإنجاز لا إلى الكفاءة[2].

إن هذه الملاحظات وغيرها تبرز جوانب النقص التي طبعت المقاربة القطعية للتطريز، والتي تميزت بالقطيعة بين اللاحق والسابق، بينما "ليكون علم علما تراكميا، يجب عليه أيضا أن يتملك تاريخه الخاصة. لا بوصفه بعدا خارجيا وثانويا بالنسبة إليه، لكن بوصفه شرطا داخليا يتحكم في بحثه الأكثر معاصرة. ومن جهة النظر هاته، فإن إرادة الصواتة التوليدية على تقديم اقتراحاتها في إطار منطق القطيعة مع البنيوية اشتمل على معوق حقيقي. ومع ذلك فإن إعادة القراءة النقدية لمجادلات سنوات الخمسينات والستينات وإعادة بناء التسلسل التصوري، والحساب الصحيح للارتباطات والافتراضات تبين الاستمرارية الخارقة التي طبعت الصواتة الحديثة. إن الجديد لا يمكنه أن ينبثق، وينبني، ويقوّم إلا من خلال الحوار الذي يعقد مع القديم، من خلال الارتباط الذي يسلم به، والإرث الذي يدعيه. لذلك فإن الصواتة الحديثة لا تملك حظوة الانخراط في دائرة باقي العلوم الأخرى، إلا بما تجتهد في اكتسابه اكتسابا متدرجا من الصواتات القديمة، وما تراكم من معارف صواتية حتى الآن"[3].

وبهذا فإن الذي فشلت فيه الصواتات السابقة أوتنكرت له هو ما استثمرته الصواتة الحديثة واحتضنته بقوة، ولم تخف مصادرها فيه، فأفلحت في تجميع قبسات الماضي المشرقة فيما يخص التطريز وأخرجته في قوالب وتمثيلات رائعة وبحثت عن التكامل بين النظريات والنماذج، كل ذلك قاد إلى انبعاث التطريز.

---

(1) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج.1، ص. 18.

(2) نقلا عن Ronat, M (1986): **La Phono-Syntaxe Est-elle Métalinguistique,** P. 257-258.
حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج.1، ص.19.

(3) Laks, B (1997): **Nouvelles Phonologies**, P. 11.

## الفصل الثالث

# الصواتة الحديثة وانبعاث قضايا التطريز



## 0.3 تمهيد :

انبثق فجر التطريز مع الصواتة التوليدية الحديثة، التي تضم في طياتها نظريات مختلفة، تهتم كل نظرية منها بجانب من جوانب الظاهرة الصواتية. وهي الصواتة المستقلة القطع، والصواتة العروضية، والصواتة هندسة الملامح، والصواتة التبعية، والصواتة المركبية، والصواتة العاملية، والصواتة التصريحية، والصواتة الأوليات... فكيف تم هذا الانبعاث؟ وما هي مظاهره وآفاقه فيما يرتبط بالملامح التطريزية؟ وإلى أي حد استطاعت أن تصحح الصواتة التوليدية الحديثة اختلالات النظرية التوليدية الكلاسيكية، وإلى أي مدى قطعت مع أسسها، وما هو الوضع الجديد للعلاقة التي تربط الصواتة بالتركيب، فهل هي علاقة تبعية أوتحويل، أم ثمة بنية (اوبنيات) جديدة تتوسط بين المكونين؟

لقد كان التوليديون الجدد أكثر إنصافا للتطريز؛ حيث لم يهملوا ملامحه في تحليلاتهم بل أعملوها في صياغة نظرياتهم، وقد يكون من المفيد أن نرصد هذا الإعمال من خلال ملامح بارزة هي النغم والنبر والإيقاع، وذلك في سبيل التنبيه على سياقات هذا الإعمال وما أفرزه من نظريات، وإلا فإننا نبادر إلى القول: إن هذا العمل برمته منخرط كليا في إطار اهتمام النظريات التوليدية الحديثة بالتطريز الذي نؤطره داخلها، وخاصة منها النظرية العروضية وبصفة أخص نظرية المجالات التطريزية.

نطمح إذن، من وراء هذا الفصل، إلى تبيان الوضع الذي بدأت تحظى به ملامح التطريز داخل الصواتات الحديثة، فبعد عقود من الحيف والتهميش أصبحت هذه الملامح السبب المباشر في انبثاق نظريات صواتية حديثة وأضحت العنصر الأساس في تطورها، وسنسعى من خلال ذلك إلى إبراز العلاقة الجديدة التي نسجتها الصواتة بالتركيب، من خلال المقاربة القائمة على النهاية في إطار نظرية المجالات التطريزية، وستكون غايتنا من كل ذلك بسط الإطار النظري الذي سيؤطر معالجتنا لقضايا التطريز في القول القرآني خاصة والقول العربي بعامة. ويجدر التنويه إلى أن العودة إلى النظريتين المستقلة القطع والعروضية تمثل - زيادة على ما قيل- إبرازا للجهاز النظري المستقل القطع الذي حكم سيلكورك (1984) في معالجة التنغيم، وذلك اعتمادا على بيرهامبيرت (1980) من جهة، وكشف للخلفية الإيقاعية العروضية التي ستحكم الباحثة المذكورة اعتمادا على ليبرمان (1975)، وليبرمان وبرينس (1977)، وبرينس (1981، و1983).

وسنستهل هذا الفصل بتبيان الكيفية التي انبثقت من خلالها الصواتة التوليدية الحديثة في أحضان التطريز وذلك في المبحث (1.3)، وسيكون علينا أن نقارب هذا الميلاد من خلال ما أفرزه الاهتمام بملامح الأنغام؛ وذلك في العنصر (1.1.3)، فالنبر والإيقاع اللساني في العنصر (2.1.3)، ثم ننتقل ضمن المبحث (2.3) إلى الحديث عن معالجة نظرية المجالات التطريزية لملامح التطريز وهرميتها من خلال نماذج متنوعة، لتفضي في المبحث (3.3) إلى: نظرية المجالات التطريزية والبنيات الهرمية الإيقاعية والتطريزية في

سيلكورك (1984)، وسنقف على ذلك من خلال: البنية الإيقاعية في (1.3.3)، ودورهـا في الوصف اللسـاني في (2.3.3)، والهرمية التطريزية في (3.3.3). وفي المبحث (4.4) سنقدم تصور سيلكورك للتحويل من التركيب إلى الصواتة، ثم سنختم هذا الفصل بخلاصة في (5.4) نجمل فيها ما أفضى إليه الحديث عن هذه النظريات والنماذج التي قاربت ملامح التطريز.

ويحق لنا أن نزعم أن اهتمام التوليديين الجدد بالملامح التطريزية حوّل وجهة الصواتة نحو التمثيلات الصواتية، والوحدات التطريزية الموظفة في التحليل الصواتي، وكشف عن البنيات الهرمية الإيقاعية والتطريزية، ومن جهة أخرى وضع إنصافُ النماذج التوليدية اللاخطيةَ للتطريزات الدارس الصواتي في موقع جديد لتقييم طبيعة هذه الملامح ودورها اللساني.

## 1.3 ميلاد الصواتة التوليدية الحديثة في أحضان التطريز:

### 1.1.3 الصواتة المستقلة القطع وقضية النغم:

لقد عجز النسقُ عن معالجة النغم في اللغات النغمية، والذي شرعت دراسة أنساقه في هذه الطبيعة المتناغمة للأساس القطعي الموحّد في النظرية المعيار، على حد تعبير أندرسن[1]. وهكذا كشفت المحاولات المبكرة لدمج الظواهر النغمية في الأوصاف التوليدية، من قبيل (وانگ) (1967)، و(وو) (1969)، و(فرومكين) (1974) وغيرهم، ضعفَ التمثيل الخطي وضحالته.

إلا أن الإعمال الأوضح للأنساق النغمية سيقدمه گولدسميث (1976أ، وب Goldsmith) الذي قادته الصواتة النغمية، والاهتمامات الجديدة التي طفقت تحظى بها صواتات العديد من اللغات الإفريقية والأسيوية إلى إعادة النظر- بصورة نهائية- في خطية النسقْ الصارمة. وقد اقترحت الصواتة المستقلة القطع نموذجها التمثيلي بعد اكتشافها لعدد هام من حدوس البنيوية الأمريكية المتعلقة بالمكونات الطويلة، وبالاستقلالية النسبية للألحان النغمية والنبرية، وبالأهمية الخاصة للبنيات المقطعية، وبدور المواقع الهيكلية[2].

ويعكس هذا الاكتشاف القراءة النقدية العميقة التي قام بها التوليديون الجدد للصواتة الكلاسيكية بعامة، وقدرتهم على استلهام إشراقاتها، والتقاط ما راكمته من معارف قيمة.

يرى گولدسميث أن موضوع اللسانيات أصبح هو علاقة الصوت بالمعنى، لذا يجب علينا أن نبحث عن الكيفية التي ينبغي أن تكون عليها طبيعة المستويين الأصواتي والدلالي وصورتهما. وبالنسبة للنسق اللساني التوليدي، بدأت هذه المهمة بفرضيات تتعلق بنوع التمثيل الصوري الذي يعد تقديما ب...

---

[1] Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 347.
[2] Laks, B (1997): **Nouvelles Phonologies**, P. 4-5.

المستويين الأصواتي والدلالي للكلمة، والجملة، والخطاب، الخ[1]. وفي هذا الصدد يَعتبرُ الصواتةَ المستقلة القطع محاولة لتوفير فهم مقبول للجانب الأصواتي من التمثيل اللساني. في ضوء هذه الرؤية، فإن هذا الاقتراح في المستوى المنطقي نفسه كالاقتراح بأن التمثيل الأصواتي هو متوالية خطية للوحدات الذرية المسماة قطعا، إنها في نفس المستوى مثل الاقتراح القاضي بتصنيف هذه الوحدات الذرية تصنيفا عرضيا إلى ملامح مميزة. وتكون الصواتة المستقلة القطع هدفا خاصا، عندئذ، بخصوص هندسة التمثيلات الأصواتية؛ تقترح أن التمثيلات الأصواتية تتكون من مجموعة من المتواليات المتزامنة لهذه القطع، مع بعض القيود المناسبة بخصوص كيفية ترابط أواقتران مستويات المتواليات المتنوعة.

إن القول بأن الصواتة المستقلة القطع هي فرضية لهندسة التمثيل الأصواتي، والتمثيل الصواتي أساسا، هو قول مختزل في أحسن الأحوال. إن الصواتة المستقلة القطع، من منظور واقعي، هي نظرية لتفسير الكيفية التي تتناسق من خلالها مكونات جهاز النطق المختلفة؛ أي اللسان والشفتين، والحنجرة، والغشاء... وهذا الإخبار لا يتأتى إلا بتقسيم هذا التمثيل الموحد إلى مستويات متعددة[2]. ويمثل گولدسميث لزعمه هذا بكلمة "pin" [=وتد] التي يقتضي إنتاجها نشاطا منفصلا رغم كونه متناسقا بالنسبة لغشاء الحنك والشفتين، فلكي تنتج هذه الكلمة أوهذه الأصوات لا بد من الشفتين واللسان وغشاء الحنك، ويلزم أن تكون الشفتان مغلقتين أومفتوحتين، كما يلزم أن يكون اللسان مرتفعا أوأماميا أويمس الحنك، كما يلزم الحنك أن يكون مرتفعا أومنخفضا.

فهو إذن يفسر لنا الملامح وفق نشاط أعضاء النطق وكأنه يقول لنا: إن التمثيل الصواتي هو نشاط متسق ومنفصل في الوقت ذاته. لقد قام التمثيل الصواتي المعيار بتجزيء هذه الأنشطة المنفصلة والمتناسقة تجزيئا عموديا من خلال مجموعة من المصفوفات، وهو ما اعتبره گولدسميث محاولة صحيحة في جوهرها، لكنه رماها "بفرضية التجزيء المطلق" The Absolute Slicing Hypothesis[3]، ويضيف قائلا: "لكن لنفترض، رغم ذلك، بأننا أضفنا لحاصل جوقتنا نشاط الحنجرة الذي يمنح الصعود للعلو الموسيقي. إن فرضية التجزيء المطلق فاشلة في هذه الحالة لأن تخصيص العلو الموسيقي ليس ناتجا عن أية قطعة من القطع الثلاثة في pin، أي لا يمثل العلو الموسيقي جزءا من القطع الصواتية، وفي الاتجاه ذاته إن العناصر المتحكمة هي (الشفتان واللسان وغشاء الحنك)؛ فالعلو الموسيقي ليس جزءا من هذه القطع كما هو الحال في المصفوفات التالية:

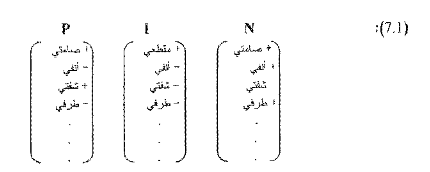
---

[1] Goldsmith, J (1976): **An Overview of Autosegmental Phonology**, P. 137.

[2] المصدر والصفحة نفسهما.

[3] المصدر نفسه، ص. 138.

:(7.1)




وفيما يتعلق بنشاط الحنجرة لا يمكن أن نسند لأية قطعة [+عال] أو[-عال]، أي لا يشكل النغم ملمحا قطعيا، وتكون مستويات النطق (العلو الموسيقي) -التي تم استبعادها- قابلة في حد ذاتها للتقطيع Segmentation.

وبناء عليه يمكن القول: إن الأنغام يمكن أن تمتدّ إلى العديد من القطع الحاملة للنغم (أي إن العديد من المصوتات -في متوالية معينة- يمكن أن تتوفر على التخصيصات النغمية)، وقد اقترح إمكان معالجة هذه الظواهر معالجة أفضل وذلك من خلال إزالة الملامح النغمية من الوحدات الحاملة للنغم ووضعها على مستوى أكثر انخفاضاً. إلا أن النظرية التي تدمج هذه الفكرة تتعارض مع النظرية القطعية المعيار[1].

وبهذا يتشكل التمثيل الصواتي الذي تقدمه النظرية المستقلة القطع من العديد من المتواليات أوالطبقات المستقلة؛ الطبقة الأولى تؤلف الأنغام، والثانية تخصص للفونيمات والثالثة للهيكل الصامتي والمصوتي، وهذه الطبقات المتنوعة تتحقق في إشارة أكوستيكية وحيدة ناجمة عن المجرى الصوتي للمتكلم[2]. إن كل طبقة تشكل ترتيبا خطيا من القطع. وتربط القطع من مختلف الطبقات فيما بينها عن طريق سطور الاقتران.

وللبرهنة على فشل فرضية التجزيء المطلق، التي سقطت فيها النظرية المعيار توجه گولدسميث إلى ظواهر نغمية محددة، وعرضها على النحو التالي:

---

(1) هاري ڤان درهالست ونورڤال سميث (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص. 13.

(2) Halle, M and Vergnaud, J, R (1982): **On the Framework of Autosegmental Phonology**, P. 65.

### 1.1.13 أنغـام النـطـاق Contour Tones:

تكوّن الأنغام في اللغات الإفريقية والأسيوية... ذات العلو الموسيقي نوعين من الأنغام:

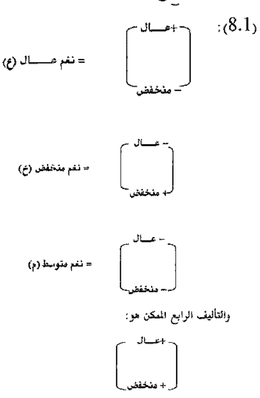
أنغام مستوية تستلزم علوا موسيقيا ثابتا[1] سواء كان عاليا أومنخفضا، أومنبسطا.

وأنغام النطاق. وهي أنغام ذات تموجات تستلزم حالات انزلاقية للنغم فهي يمكن أن تكـون أنغامـا متصاعدة أوأنغاما متناقصة أوأنغاما متصاعدة – متناقصة... الخ.

يفترض گولدسميث، لتبيان فشل النظرية المعيار في التمثيل لأنغام النطاق، وقوعَ هذه الأنغام على مصوتات قصيرة؛ إذ إن المصوت الطويل قد يحلل على أنه متوالية من مصوتين قصيرين، لكـن كيـف يمكـن تمثيل لنغم النطاق فوق المصوت القصير الذي لا ينشطر إلى جزأين؟

ليجيب ببساطة: لا يمكن التمثيل له إذا أبقينا على فرضيات النظرية المعيار. لذلك افترض أن يمثـل نغم النطاق بواسطة الملامح الثنائية:

(8.1):




---

(1) هاري ڤان درهالست ونورڤال سميث (1992): **الفونولوجيا التوليدية الحديثة**، ص.13.

وقد مثل گولدسميث للمصوت (a) الحامل لنغم متناقص؛ أي (â). وهذا النغم المتناقص كما قال سابقا، هو تأليف النغم العالي والنغم المنخفض:

(9.1): â

+ مقطعي
+ تقلص الحلق
− مرتفع
− مستدير
.
.
أ { + عال
− منخفض
ب { − عال
+ منخفض

إن هذا التمثيل يوفر لنا قطعة غريبة curious segment تتوفر على (+عال، و−عال)، وعلى (+منخفض، و−منخفض). ويبدو أن الملامح وسمت (أ) لتشير إلى نغم عال و(ب) لتشير إلى نغم منخفض والملاحظ أن وضع أحدهما فوق الآخر لا يرتبهما ولا ينظمهما لأننا لا نعرف أيهما الأول. يجب علنا أن نميز-بالخصوص- النغم المتناقص عن النغم المتصاعد؛ حيث على التمثيل الجديد أن يرتب الملمحين أحدهما فوق الآخر، فنؤول التمثيل باعتباره نغما متصاعدا لا باعتباره نغما متناقصا، وقد قدم گولدسميث تمثيلا آخر يرتب النغمين ترتيبا زمنيا، لكن آفته أنه يحتوي على خطإ مقولي؛ حيث يجمع بين الملامح النغمية والملامح غير النغمية[1]، وهنا ينتصب السؤال التالي: ما طبيعة العلاقة التي تنسجها كل من الملامح النغمية وغير النغمية مع القطعة؟

إن علاقة الملامح غير النغمية بالقطعة علاقة واحدة وشاملة، فهي ملامح للقطعة، أما الملامح النغمية فهي ملامح لقطعة فرعية subsegment، وهذا يخرق تعريف القطعة لأن الأمر يتعلق بقطعة فرعية، وهو تعريف مخالف لما دافعت عنه النظرية المعيار ومن هنا يشكل وجود أنغام التطاق مشكلا بالنسبة لهذه النظرية.

أما الحل المستقل القطع فهو بسيط وجذري، يتم داخل هذه النظرية التخلي عن الفكرة القائلة بأن سلسلة واحدة فقط من القطع هي التي تميز تدفق الصوت. بل اقترح عوض ذلك أن يتألف تمثيل صواتي من العديد من المدارج أوالطبقات. وتشكل كل طبقة سلسلة مستقلة من القطع. وتقضي هذه النظرية بأن

---

Goldsmith, J (1976 **An Overview of Autosegmental Phonology**, P. 141-142.

يسبق التقطيع الأفقي التقطيع العمودي. ففي التقطيع الأول ينفصل الجزء النغمي للقول عن الباقي. ثم تكون الطبقتان معا، كل على حدة، عرضة لتقطيع عمودي:

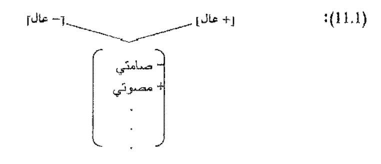
(10.1): طبقة نغمية [+ عال] [− عال] [+ عال] ...

طبقة قطعية

| + صامتي | − صامتي | − صامتي | − صامتي | |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| − مصوتي | − مصوتي | − مصوتي | + مصوتي | ... |
| . | . | . | . | |
| . | . | . | . | |
| . | . | . | . | |

يشبه التمثيل الصواتي الآن التدوين الموسيقي لأغنية؛ إذ يوجد اللحن على سطر ويوجد النص على سطر آخر[1]. وبهذا سميت نظرية مستقلة القطع ما دامت تنظر إلى الأنغام باعتبارها قطعا مستقلة.

ويمكن أن يميز المصوت القصير الذي يحمل نغم نطاق كالتالي:




[...] يشير السطران اللذان يربطان القطعتين النغميتين بالقطعة غير النغمية إلى كيف تترافق في النطق القطع الواقعة في الطبقات المختلفة، ويتمحور جوهر النظرية الفونولوجية في هذه الفكرة، فكرة الاقتران أوالترافق في النطق. ومن السهل أن نرى أن النظرية قد حلت مشكلة أنغام النطاق[2].

(1) هاري ڤان درهالست ونورڤال سميث (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص.16.

(2) المرجع نفسه، ص. 17.

### 2.1.1.3 استقرار النغم Stability of Tone:

وهي الظاهرة الثانية التي سيعتمد عليها گولدسميث في التحريض على التمثيل المستقل؛ ففي اللغات النغمية يجد أن المصوت يصير غير مقطعي desyllabifies أويحذف بقاعدة صواتية، لكن النغم الذي يقترن به لا يختفي، بل يغير موقعه ويستقر فوق مصوت آخر، فالفونيم النغمي Toneme أواللحن النغمي يظل مستقرا ومستقلا عن المستويات الأخرى من الإخبار، ويبقى محفوظا رغم التغيرات الطارئة على البنية المقطعية[1].

ويرى گولدسميث أن القطعة الحاملة للنغم قد تحذف بقاعدة صواتية معينة، لكن النغم يبقى مستقرا وثابتا، مثلا لنفترض أن قاعدة صواتية تحذف مصوتا على النحو التالي:

(12.1): مص ⟵ $\varnothing$ / ــــ مص (قاعدة الحذف.)

لكننا في حاجة إلى استنقاذ الإخبار النغمي من المصوت المحذوف لأن هذا الإخبار يظهر في السطح. وبالنظر إلى أن النغم ملمح من ملامح المصوت يمكننا أن نلجأ إلى حل من حلين لصياغة الإخبار النغمي، وهما متماثلان من حيث الهدف:

الحل الأول: ويكمن في افتراض قاعدة نَسخ النغم Tone Copy التي تنسخ (أي تنقل) النغم من المصوت المحذوف إلى المصوت المجاور، وذلك على النحو التالي:

(13.1): [مص، $\alpha$ عال، $\beta$ منخفض] [مص، $\gamma$ عال، $\delta$ منخفض] ⟵ [مص، $\alpha$ عال، $\beta$ منخفض] [مص، [$\alpha$ عال، $\beta$ منخفض] [$\alpha$ عال، $\delta$ منخفض]]

الاشتقاق النموذجي المطبق لنسخ النغم و حذف المصوت يكون على النحو التالي:

(14.1): ... à i ...

... â ī ... (نسخ النغم)

... ī ... (حذف النغم.)

---

[1] Goldsmith, J (1976): **An Overview of Autosegmental Phonology**, P. 147.

الحل الثاني، نستطيع أن نضع "قيدا اشتقاقيا" عاما يطبق على كل القواعد النغمية، وهذه هي مقاربة سباواتي Spa (1973) التي أخذ بها نحوه لدراسة لغة البانتو[1]، ويقول: "حينما تحذف قطعة تحمل نغما ما، أوحينما تصير عاجزة عن حمل نغم، فإن النغم العالي ينتقل إلى القطعة المقطعية الأقرب منه ... ويطبق القيد متى توفرت قاعدة على وضعها البنيوي" [Spa (1973): 139]، في الواقع، الوضع الصحيح للقيد الاشتقاقي ينبغي أن يطبق ليحفظ بالتساوي كل من الأنغام العالية والمنخفضة. هذه التغييرات تبسط النسق الصواتي وتعمم القيد الاشتقاقي.

قد يسجل گولدسميث أنه على الرغم من كونه لم يستنتج القيد الاشتقاقي، فإن حصر نظرية يجب -في الغالب- أن يشكل خلفية للتعبير عن تعميم ما. وبهذا فإن ثلاثة أسئلة هامة بقيت دون إجابة:

أولا، لماذا تنسخ الملامح النغمية ولا تنسخ الملامح غير النغمية؟

ثانيا، ماذا يعني تمثيل بتخصيصين ملمحيين داخل مصوت مفرد؟

ثالثا، ما علاقة أنغام النطاق بظاهرة استقرار النغم؟ يمكن القول إن الحلين المقترحين لا ينسجمان مع النظرية المعيار.

إن وجود استقرار الألحان النغمية هو ما يهتم به گولدسميث: فكيف يمكن للنغم أن يرفض أن يحذف حينما يحذف مصوته؟

إن أي قاعدة للحذف في كل النظريات التوليدية تقوم بعملية حذف القطعة. والأسوأ الذي يمكن أن يقع هو أن تبقى القطع النغمية يتيمة أومستقلة، دون أن تقترن بمصوت.

وبهذا تمثل ظاهرة استقرار النغم إشكالا حقيقيا ونتيجة طبيعية للنسق المستقل القطع- وذلك ليس باقتراح قيد على القواعد، ولكن باقتراح نمط نحوي جديد واقعي بالنسبة للتمثيلات الصورية[2].

وللتمثيل على نجاعة التمثيل المستقل القطع، فيما يخص استقرار النغم، ننقل المثال الذي استعاره هاري ڤان درهالست ونورڤال سميث (1982) من إيليمليك (1976)؛ يستلزم هذا المثال قاعدة الحذف. يستلزم التعبير "كل س" في لغة إيتساكو تكرار (س) المقصود:

ويتخذ الشكل المكرر الشكل العميق التالي:

---

(1) مجموعة من اللغات الإفريقية ينطق بها في جنوبي خط ممتد من الكامرون إلى كينيا.

(2) Goldsmith, J (1976): **An Overview of Autosegmental Phonology**, P. 148-149.

(15.1): ÓWà "منزل" ÓWÒW "كل منزل"

ويتخذ الشكل المكرر الشكل العميق التالي:

(16.1): [خ ع] Owa [خ ع] Owa

يشتق الشكل السطحي بواسطة حذف المصوت الأول (a). وتحيل قاعدة الحذف فقط على الطبقة القطعية، وإذن نتوقع الإبقاء على النغم المقترن بهذا المصوت (a). وتسمح لغة إيتساكو بوقوع أنغام النطاق على المصوتات القصيرة. وفي هذه الحالة تقرن النغم العائم إلى اليمين. لقد افترض كليمنتس وفورد (1979) أن يقرن دائما، بهذه الطريقة، نغم بقي عائما بالقطع التي سببت حامله الأصلي، والنغم العائم بعد حذف القطعة الحاملة هو ظاهرة الاستقرار:

(17.1): Ow Owa ← Ow Owa

وتسمى ظاهرة الأنغام التي تبقى حينما تحذف القطع الحاملة للنغم المناسبة لها بالاستقرار[1].

في إطار الصواتة المستقلة القطع حينما تحذف قاعدة الحذف قطعة فإنه لا ينبغي أن يحذف الإخبار النغمي المقرون بها، لأن القطعة النغمية قطعة مستقلة، وليست مكونا داخليا للقطعة ومن ثم فالقواعد تحيل على مستوى دون أن تنعكس على مستوى آخر.

ولقد مدد الصواتيون هذه القواعد لتشمل ظواهر أخرى من قبيل الأنفية والتناغم المصوتي والصامتي والنون الساكنة والتنوين في اللغة العربية والطول التعويضي وغيرها من الظواهر، مما يجلي الآفاق الجديدة التي فتحها الاهتمام بالظاهرة التطريزية.

---

(1) هاري ڤان درهالست ونورڤال سميث (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص.20.

### 3.1.1.3 مستويات اللحن Melody Levels:

إن المعطى الثالث الذي يجعل النظرية المستقلة القطع نظرية ممتعة هو وجود "مستويات اللحن". هناك مستويات للحن دالة لسانيا، وهي تحيل على ملمح أوملمحين في القول.

إن الأمر يتعلق بالدور النحوي الوظيفي للأنغام، أي أنها تشكل دالة لسانيا، أوبعبارة أخرى إن الأنغام بإمكانها أن تقوم بوظيفة نحوية، وذلك عندما تشكل صريفة دون أن يسندها أي عماد صامتي ومصوتي. وهنا لا نحتاج إلى الملامح الأخرى لأنها ليست دالة لسانيا أي ليس لها أي وظيفة نحوية[1]. وقد نقل گولدسميث (1976) بعض الأمثلة عن ليبن (1973) Leben بيّن من خلالها الكيفية التي يرتبط بها العلو الموسيقي في بعض اللغات ببعض الصريفات أوالكلمات أوالتأليفات النحوية بقطع النظر عن القطع الصامتية والمصوتية التي تحتوي عليها.

وفي هذا السياق استفاد گولدسميث من صياغة ليبن (1973) Leben الأولية لمبدإ النطاق الإجباري Obligatory Contour Principle والذي يقول: "يجب على منغمين tonemes متجاورين في المستوى اللحني للنحو أن يتمايزا فيما بينهما. وهكذا فإن "ع ع خ" لا يعتبر نموذجا لحنيا مقبولا، فهو يختزل آليا إلى "ع خ"[2].

### 4.1.1.3 الأنغام الطافية Floating Tones:

تشكل الأنغام الطافية أوالعائمة دليلا آخر على وجود مستويات متعددة في التمثيل. ويعرف گولدسميث النغم الطافي على النحو التالي: "النغم الطافي هو، في الجوهر، قطعة خصصت فقط للنغم الذي يندمج، في نقطة معينة أثناء الاشتقاق، مع مصوت معين، من هنا توصيل تخصيصاته النغمية لذلك المصوت. هذا يعني، كيفما كان الحال، الرأي التقليدي المؤطر ضمن النظرية المعيار، على أن النغم العائم يثبت على أنه جزء من القطع"[3]، فالنغم الطافي هو قطعة مخصصة حُذفت الوحدةُ الحاملة له:

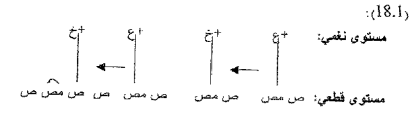
---

(1) Goldsmith, J (1976): **An Overview of Autosegmental Phonology**, P. 151-152.

(2) المصدر نفسه، ص. 152. وانظر: McCarthy. J (1981): **A prosodic theory of nonconcatenative morphology**, P. 373-418. و McCarthy. J (1986): **O.C.P effect: gemination and antigemination, P. 207-263**. و ماكرثي (1981، و1986)، و Odden, D (1986): **On the Role of the Obligatory Contour Principle in Phonological Theory**, P. 289- 302. ثم Bohas, G (1990): **A diachronic effect of the OCP**, P. 21-22. فيما يتعلق بهذا المبدإ وبتطويره وتطبيقه على اللغة العربية.

(3) Goldsmith, J (1976): **An Overview of Autosegmental Phonology**, P. 152-153.

:(18.1)




نعتبر – مع گولدسميث- أن قاعدة صواتية معينة تحذِفُ قطعة خاصة، (وليكن المصوت)، فيبقى النغم عائما وطافيا. ولهذا فهناك استقلال للطبقات النغمية ويطفو النغم إذا لم يُجَدْ مصوتٌ مقترن بهذا النغم. وبطبيعة الحال، فإن هذا النغم لن يبقى طافيا ولكنه سيقترن يمينا أويسارا بالمصوت الأخير، وبذلك يكون هذا المصوت حاملا لنغم طافٍ.

والخلاصة أن الملامح الطافية تبرهن على استقلالية النغم وأن النظرية المعيار لا تعترف بوجود وحدة عائمة أوطافية.

### 5.1.1.3 الامتداد الآلي Automatic Spreading:

الدليل الخامس والأخير الدال على الحاجة إلى النظرية المستقلة القطع يأتي من ظاهرة الامتداد الثنائي الوجهة bi-directional؛ لقد أردنا –يقول گولدسميث- أن نقترح، طبيعتها غير المضافة في هذه الحالات؛ هذا يعني، أن الامتداد ليس ناتجا عن قاعدة صواتية خاصة، لكن بالأحرى عن هندسة تمثيلات مستقلة القطع، وشرط سلامة تكوينها Well-formedness Condition[1]. فالأنغام تمتد امتدادا آليا كلما كانت الوحدات الحاملة لها أكبر من الأنغام نفسها. لقد صاغ گولدسميث شرط سلامة التكوين على النحو التالي:

:(19.1)

أ. يجب على كل مصوت أن يقترن بقطعة نغمية على الأقل.

ب. كل الأنغام غير المقترنة فإنها تقترن بالمصوت الأخير الحامل للنغم.

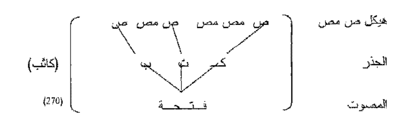
ت. لا تتقاطع سطور الاقتران[2].

وقد مثل گولدسميث لهذه الظاهرة من اللغة الإنجليزية ولغة مانـدي Mende ولغة الإيكبو Igbo وغيرها، وتم تطبيق مبدإ الامتداد على ظواهر التناغم كما فعل ليبن (1978) وعلى الصرف العربي كما فعل ماكارثي (1981)، فالمطاوعة على سبيل المثال، يقدمها في الشكل التالي:

(1) المصدر نفسه، ص. 157.

(2) المصدر نفسه، ص. 146.

:(20.1)




(1)

ويتضح من هذا المثال أن الفعل المطاوع (كاتب) يتكون من ثلاث طبقات: طبقة الجذر (كـ ت ـ) والهيكل أوالقالب التطريزي (ص مص)، وطبقة المصوتات[2]، كما يتضح أنه عندما كانت مواقع (مص) أكثر من مصوت (الفتحة) نفسه فإن المصوت امتد آليا ليحتل الموقعين الزائدين.

وفي الختام، يتبين –من خلال ما سبق- أن ثمة ترابطا بين هذه الظواهر الخمسة والتي تربك موقف نظرية المعيار فيما يتعلق بالتمثيلات الصواتية، هذه التمثيلات تشكل سلسة معقولة إلى حد كبير إذا ما تبنت وجهة نظر الصواتة المستقلة القطع. وبهذا أصبح في الإمكان تمذجة السيرورات الصواتية وتفسيرها من توجه غير اشتقاقي البتة، توجهٍ حلت فيه القيود محل القواعد؛ قيود على التمثيلات، أومبادئ تتحكم في بنية الأشكال الصواتية من قبيل: 'شرط سلامة التكوين'[3].

وإذا كان الإقبال المتأني والمتبصر على الظواهر النغمية قد قاد إلى ولادة الصواتة المستقلة القطع التي كانت فتحا حقيقيا في تفسير ظواهر تطريزية أخرى من قبيل التناغم والطول التعويضي والصرف غير السلسي العربي... فإن الانكباب على ظاهرة النبر والإيقاع اللسانيين، انطلاقا من أوليات مشابهة، شكل السبب المباشر في انبثاق النظرية العروضية، فكيف تم ذلك؟

(1) McCarthy, J (1981): **A prosodic theory of nonconcatenative morphology**, P. 388
(2) Clements, G, N, and Keyser, S, J (1983): **CV Phonology** :A Generative Theory of the Syllable, P.62.
(3) Laks, B (1997): **Nouvelles Phonologies**, P. 5.

### 2.1.3 الصواتة العروضية وقضيتا النبر والإيقاع اللسانيين:

لقد انطلقت النظرية العروضية بوصفها نظرية للنبر والإيقاع اللسانيين[1]، مثلما انطلقت النظرية المستقلة القطع باعتبارها نظرية للأنغام. وفي الوقت الذي تسببت فيه الظواهر النغمية في مراجعة وضعية القطع في الصواتة، فإن تطورات أخرى تجاوزت الفكرة القائلة بأنه لا توجد بنية دالة فوق المستوى القطعي لقد قدمت ورقة ليبرمان وبرينس (1977) الخلاقة، والمقترحة على أساس ليبرمان (1975)، أطروحة مفادها أنه يجب أن ينظر للنبر على أنه علاقة بين الوحدات (المقاطع خصوصا) وهي علاقة منظمة في بنية هرمية، وذلك عوضا عن الترميز بواسطة الملامح المخصصة للقطع. وقد كان من نتائج هذه المراجعة في فهم النبر إسنادُ وضع هام لتنظيم الوحدات تنظيما هرميا؛ وذلك من قبيل المقاطع، والتفعيلات والكلمات التطريزية[2].

وبهذا تكون هذه النظرية قد ولدت أيضا في أحضان التطريز، وركزت على تنظيم القطع في وحدات تطريزية كبرى. لقد أصبح واضحا أن تجزيء السلسلة القطعية الذي أملته البنية الصرفية-التركيبية لقول معين يعتبر غير كاف لكي يسمح بالتعبير عن كل التعميمات الصواتية. فنظرية الصواتة العروضية تبحث عن نوع مختلف من التنظيم الهرمي، وهو تنظيم قائم على مبادئ صواتية، ولو أنه تنظيم لا يخلو من علاقته بالهرمية الصرفية- التركيبية (النحوية). ففي الهرمية الصواتية تتجمع القطع كلها في مقاطع، وتتجمع المقاطع في تفعيلات، وتتجمع التفعيلات في كلمات صواتية الخ..[3].

لقد انتقدت النظرية العروضية قواعد النبر المصاغة في النسق، وآخذتها بأنها لم تصل إلى تعميم دال بخصوص الإيقاع اللساني، لهذا فإن ليبرمان وبرينس (1977) اقترحا إعادة تأويل الجزء الرئيس من المعطيات الموصوفة التي كان العمل بها مشتركا في التراث اللساني الذي يشمل البنيويين الأمريكيين بالإضافة إلى الصواتيين التوليديين مع اختلاف في التفاصيل فقط؛ وتتضمن هذه المعطيات توزيع المقاطع المنبورة وغير المنبورة في الكلمات الإنجليزية، ومركز نبر الكلمة الرئيس، ومختلف تحليلات المكونات المعجمية وفوق المعجمية، والإبقاء على البروز النسبي كامنا، وهكذا دواليك[4]. وتوظف النظرية العروضية، للإمساك بهذا التعميم وتخصيص المظهر الإيقاعي، بنيتين هرميتين مختلفتين: الشجرة العلائقية ق/ض والمدرج

---

(1) عنوان المقال المؤسس هو: حول النبر والإيقاع اللساني:
Liberman, M, and Prince, A (1977): **On Stress and Linguistic Rhythm**.

(2) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 349.

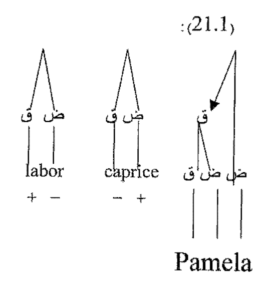
(3) هاري فان درهالست ونورفال سميث (1992): **الفونولوجيا التوليدية الحديثة**، ص. 11.

(4) Liberman, M, and Prince, A (1977): **On Stress and Linguistic Rhythm**, P. 392- 393.

عروضي. ويمثل للبروز النسبي، بصورة تجريدية، على أنه علاقة بين المكونات في الأشجار القوية والضعيفة[1].

لقد اقترح ليبرمان وبرينس (1977) وجوب بناء الشجرة العروضية التي تعكس البنية التركيبية[2]، وهي ذات تفريع ثنائي، وتوسم المكونات القوية بـ"ق" ذات البروز النسبي، بينما توسم أخواتها الضعيفة بـ"ض". إن البروز النسبي إذن يُمثَّلُ له وفق علاقة توصف على بنية مكونية ذات تفريع ثنائي في الغالب[3]، وتميز الشجرات الأخوات عن طريق "ق": أقوى من" و"ض": أضعف من"؛ حيث ينظر إلى المقطع المنبور على أنه أقوى من"، والمقطع غير المنبور على أنه أضعف من". ويمثل ليبرمان وبرينس لذلك على النحو التالي: labor [=جهد] وcaprice [=نزوة] وPamela [=باميلا].

:(21.1)




تشير العلامتان (+،−) إلى الملمح القطعي[±نبر]، ويكتب المصوتان في الأسفل. رغم أن "القوي" في الأمثلة المذكورة يشرف فقط على(+) و"الضعيف" على (−)، هذا التلازم الكامل يبقى في العموم، على اعتبار أن المصوت [+نبر] قد يكون –على المستوى العروضي– ضعيفا جدا[4]. وتعتبر النظرية العروضية علاقة "أقوى من" علاقة ثنائية غير متساوقة وغير انعكاسية ويعني ذلك أن البنيات التالية مقصاة من النظرية:

---

(1) Prince, A (1983): **Relation to the grid**, P. 405.

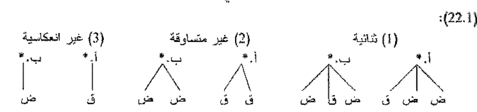
(2) Hogg, R and McCully, C, B (1987): **Metrical Phonology**: a Coursebook. P. 64.

اقترح بعض العروضيين فيما بعد تفريعا متعددا، انظر مثلا:

Pierrehumbert, J, B and Beckman, M, E (1988): **Japanese Tone Structure**, P. 21.

(4) Liberman, M, and Prince, A (1977): **On Stress and Linguistic Rhythm**, P. 394.

:(22.1)




إن للأشجار الثنائية الموسومة بـ ق/ ض، عنصرا ختاميا لا غير تشرف عليه حصرا العجرات الموسومة بـ ق. وهذه هي الخاصية التي تجعلها ملائمة جدا للتعبير عن تلك الخاصيات لدفق الصوت المسماة تقليديا بالخاصيات التطريحية. ويعتبر النبر خاصية من هذه الخاصيات. ومع ذلك، فالنبر ليس فقط خاصية تطريحية، فهو خاصية علاقية أيضا. ولهذا السبب لن تقبل البنيات المنضوية تحت (3: أ، وب) أي تأويل في النظرية[1].

وأما البنية الهرمية الثانية المدعوة المدرج العروضي فتتجلى وظيفتها في تفادي تعارضات النبر. فبينما تكشف الشجرة العروضية عن البروز النسبي للعجر، فإنها تعجز عن تمثيل التناوب الإيقاعي بين المقاطع القوية والضعيفة، بالإضافة إلى تنازع المقاطع المنبورة عند تجاورها، ويوضح المدرج العروضي بسهولة التناوب الإيقاعي للمقاطع القوية والضعيفة[2].

وقد لاحظ برينس (1983) على أغلب الأبحاث تركيزَها على التفريع الثنائي، بينما أهملت المدرج العروضي، ويمثل لذلك بإغناء سيلكورك (1980) التفريع الثنائي ليشمل تخصيص المقولات التطريزية (التفعيلة، والكلمة، والمركب، الخ) بعجر ضمن الأشجار الصواتية، فيما اجتهد عدد من المنظرين في وضع قيود على شكل الشجرة وعلى وسمها المفسر لطبيعة أنماط النبر المعجمي في اللغات التي تعتمد الكلمة ومن هؤلاء: هالي وفيرينو (1978)، وماكارثي (1979)، وهييز (1980، 1981)[3].

وانبثق المدرج العروضي من وصف الإيقاع الموسيقي وتم نقله إلى الحقل اللساني. وهو أداة صورية لتخصيص النماذج الإيقاعية في سلاسل قطعية، أوهو عبارة عن سلسلة من الصفوف العمودية (صف لكل مقطع)؛ حيث يتكون كل صف فيها من عدد من النبضات. بعبارة أخرى، يتكون المدرج العروضي من متوالية من الأحياز، لكل مقطع حيز. ويمكن للحيز أن يكون فارغا أومملوءا بنجمة وفق المواضعة التالية:

(23.1): ضع نجمة في حيز مدرج الرأس[4].

---

(1) هاري فان درهالست ونورفال سميث (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص.43.

(2) Kager, R (1995): **Metrical Theory of Word Stress**, P. 369.

(3) Prince, A (1983): **Relation to the grid**, P. 405.

(4) العلوي، احمد (1992): النظرية الفونولوجية، ص. 104.

ويمثل "الرأس" المقطع المشرف. إن المدرج يعكس القوة النسبية للمقاطع، والكلمات، ...ات، الخ[1]، ويتم عكس هذه القوة من خلال عدد النجمات التي تسند للرأس، كما يتضح من ...المثال الآتي:

(24.1):

```
                  *
                  *           *
        *         *     *     *
س ـــَـ ن  ــُـ  ر ـــ ـــ هـ ـــ يـــ م   (سَنُريهِم)
```

وإذا تجاوزنا الحديث عن القيود المتعلقة ببناء المدرج العروضي، وكذا المبادئ المتحكمة في بناء ...جار في اللغات المختلفة[2] فإننا نشدد، مرة أخرى، على أن هذه النظرية بنيت في أحضان التطريز، ...ت عناية لافتة بالوحدات الكبرى، وبهذا تكون قد أدخلت تغييرا آخر دالا على تنظيم الصواتة بعد ...غيير الذي أحدثته النظرية المعيار[3] ولعل هذه العناية بالنبر والوحدات الكبرى (المقطع والتفعيلة...) ...كل قاسما بين الصواتة العروضية وصواتات أخرى من قبيل الصواتة التبعية[4].

## 2.3 نظرية المجالات التطريزية وقضايا التطريز:

### 1.2.3 في المجالات التطريزية:

لقد بينا في الفصل الأول من هذا الباب أن التطريز يدل على الأثر الصوتي الذي يمتد فوق أكثر ...ن صوت قطعي واحد، وذلك في تقابل مع القطعة؛ فالتطريز تنسحب ملامحه على مجالات أكثر اتساعا من ...قطعة المنفردة. وفي المقابل يجب أن نسجل أيضا بأن امتدادات الكلام المختلفة يمكن أن تتشكل من أجل ...مح منفرد، ليكون الملمح ملمحا مرصوصا؛ إن الطول – على سبيل المثال- قد يكون نعتا ليس فقط ...قطع، ولكن نعتا كذلك للمقاطع والأقدام.

---

(1) Prince, A (1983): **Relation to the grid**, P. 406.

يمكن مراجعة هذه القواعد في:

Prince, A (1983): **Relation to the grid**, Hogg, R and McCully, C, B (1987): **Metrical Phonology**:

وكذلك: العلوي، أحمد (1992): النظرية الفونولوجية،

Kager, R (1995) :(**Metrical Theory of Word Stress.** a Coursebook. Ch. 3

(3) Nespor, M and Vogel, I (1982): **Prosodic domains of external Sandahi rules**, P. 225.

انظر تفاصيل مزيدة في:

Coleman, J (1998): **Phonological Representations**: Their names, forms and powers, P. 149.

ومن جهة أخرى، قد يسري ملمح من قبيل النغم أوالنبر على مجال خاص بمعنى أنه يكون خاصا أصواتية لذلك المجال (والذي يكون هو المقطع في الغالب).

ومن جهة ثالثة يمكن القول إن الملمح الذي يتعلق بالمقطع يمكن تحقيقه فوق مجال أوسع- ففي حالة النبر مثلا، تكون التفعيلة هي ذلك المجال الأوسع. هذه الطبيعة المزدوجة للمجال هي نتيجة حتمية للطبيعة المركبية للملامح، التي تنسج علائق في مختلف نقط السلسلة الكلامية. ومن هاهنا يمكن القول ... الملامح المختلفة قد تتقاسمها مجالات عديدة. وسيتضح أن كلا من المقطع والتفعيلة يشكل مجالا لعدد من الملامح التطريزية.

والواقع أن وجود ملامح تطريزية من هذا القبيل، وما لها من أهمية باعتبارها مجالات لملامح عديدة، يدل على أن تنظيم البنية التطريزية يتوقف على قدر وافر من تنظيم هذه الوحدات والعلاقات ... تنسجها فيما بينها. وذلك ليس من باب أن وحدات تمت بصلة إلى وحدات أخرى فقط، ولكن أيضا لإضافة أبعاد أخرى مختلفة للبنية التطريزية التي تتوقف على هذه الوحدات من زوايا متنوعة[1]. وذلك ... سعت إلى بلورته نظرية المجالات التطريزية.

### 2.2.3 نظرية المجالات التطريزية والهرمية التطريزية:

بلور الصواتيون التوليديون الجدد تصورا جديدا لقضية قديمة، ويتعلق الأمر بالهرمية في اللغة فصاغوا نظرية المجالات التطريزية للإجابة على سؤالين مختلفين وغير منفصلين بشأن الجملة الصواتية:

- السؤال الأول يتعلق بتنظيم الجملة الصواتية، وطبيعة التمثيلات الصواتية للجملة.
- ويتعلق الثاني بالعلاقة بين البنية التركيبية والتمثيل الصواتي[3].

وتتضمن هذه المعالجة سؤال الهرمية، التي يشكل جوهرها اقتراح الميكانيزم الذي يؤثر بواسطته التركيب على تطبيق القاعدة الصواتية. ويقترح هييز (1990) أن تكون الفرضية المقيدة على النحو التالي

**(25.1): للتركيب فقط آثار صواتية وذلك بقدر تحديده للتقطيع المركبي الصواتي.**

ويضيف هييز أنه سيبين، عن طريق الصياغة الصواتية، نظرية المجالات التطريزية التي بلورتها سيلكورك (1980، و1981أ، و1986)، ونيسبور وفوگل (1982، و1986)، وكذا هييز (1989) وآخرون. وفكرتها الأساس: أن خرج المكون التركيبي خاضع لمجموعة من قواعد المكون الصواتي، التي

---

Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 334.

(2) للاطلاع على تصورات مختلفة قديمة وجديدة في الموضوع انظر: المرجع السابق، ص. 335، وما بعدها.

Selkirk, E (1986): **On Derived Domains in Sentence Phonology**, P.271.

ل التعقيف الصواتي ووسم البنية، لتُشَكِّلَ بنية جديدة ذات تعقيف صواتي خالص، ويسمي هييز هذه
بنية "هرمية تطريزية". ولتقديم مثال: فإن الجملة التي ستقدم بنيتها التركيبية في (26.1أ) سوف تحدد
بها التطريزية تحتها في (26.1ب).

قد تحيل القواعد الصواتية على الهرمية التطريزية من خلال ثلاث طرق؛ فحسب
سيلكورك (1980أ): قد تحدد بواسطة مجال خاص، وقد تحيل على الحد اليميني للمجال أوحده اليساري
أوصافه البنيوية، وقد تحيل على المجال الداخلي لمفصلي الشكل: ][. إن العنصر الحاسم في النظرية هو
رضية الفصل الصارم بين الطبقات. وتضيف سيلكورك (1980أ): تهيمن كل مقولة غير ختامية في
هرمية على مقولات المستوى المباشر المنخفض فقط. إذاً (ق) تهيمن على (م ت) فقط، و( ت) على
[1] فقط، وهكذا.

(26.1أ):

ج

م فو — ج

م — م س — م س — م ف

س — ص — ف — م س — م فو

تع — س — م — م س

ت — س

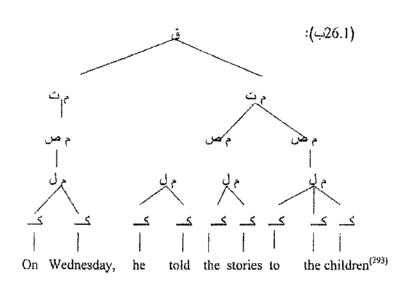
**On Wednesday, he told the stories to the children**

[روى قصصا للأطفال يوم الأربعاء]

---

مو = مورا، وم = مقطع، وك = كلمة، وم ل= مركب الملصق وم ص= مركب صواتي وم ت= مركب تنغيمي وق=
قول.

(26.1ب):




ويتألف، في رأي روساري (2000) Roussarie التمثيل الصواتي، في إطار الصواتة التطريزيـة من بنية هرمية للمكونات، ويمكن تقديم هذه البنية على النحو التالي:

(27.1): ق: القول الصواتي.
م ت: المركب التنغيمي.
م ص: المركب الصواتي.
كـ: الكلمة التطريزية (أو الكلمة الصواتية).
ت: التفعيلة.

ورغم عدم تجانس هذه المكونات (حيث تم تحديد المورا، والمقطع، والتفعيلة وفق معـايير صـواتية بينما تم اشتقاق المكونات الأخرى انطلاقـا مـن الإخبـارات الـصرفية، والتركيبية، والدلاليـة) فإنها تقـوم بوظائف أساس في التحاليل الصواتية: إنها تحمـل علـى أنهـا مجـالات تطبـق في ثناياهـا القواعـد أوالمبادئ الأساس في صياغة الفونيمات القطعية أوفوق القطعية.

---

* Hayes, B (1990) : **Precompiled Phrasal Phonology**, P. 85-86.

ومن هذه المكونات المستعملة في تحليل الظواهر النبرية والتنغيمية: الكلمة التطريزية، والمركب صواتي والمركب التنغيمي. وبما أن هذه المكونات اشتقت بخاصة انطلاقا من البنية الصرفية- التركيبية، فهي تقوم بوظيفة حيوية في العلاقة بين التركيب والصواتة. فبمجرد بناء هذه المكونات، تتوقف الصواتة عن الولوج من السطح إلى البنية الصرفية- التركيبية، ولا تلج إلا من بنية المكونات التطريزية لصياغة المبادئ النبرية والنغمية[1].

إلا أن البحث قد تبأر، في الغالب، على مستويين من هذه المستويات هما: المركب التنغيمي والمركب الصواتي. وخلصت هذه الدراسات، في عمومها، إلى اعتبار المركب التنغيمي مكونا واسعا يشمل جملة تامة أو أكثر؛ وتكشف أنساق تكوينه عن تنوع عال بالنظر إلى البنية المكونية التركيبية، وهي تتأثر بعوامل من علم الدلالة والخطاب. أما المركب الصواتي من جهة أخرى، فهو أصغر بشكل بين وشديد الارتباط بالتركيب[2].

تفترض الصواتة التطريزية هرمية للمستويات؛ حيث المكونات التطريزية في كل مستوى تكون جسورا للمكونات التطريزية الفرعية على المستوى التالي التحتي. وفق النظرية الحالية، فإن قولا ينقسم إلى مركب تنغيمي على الأقل، وكل مركب تنغيمي ينقسم إلى مركب صواتي على الأقل، وهكذا. وبالرغم من اختلاف الهرميات من حيث عدد الوحدات المقترحة، إلا أنها تتفق في أن الوحدات الصغرى تندرج تحت الوحدات الكبرى، وهذا الفهم له أهمية بالغة على البنية التطريزية[3].

وفي هذا الصدد ترى سيلكورك (1986) أن البنية التطريزية لتكون صالحة للتمثيل الصواتي ينبغي أن تتوفر على الخصائص التالية:

1. أن تتألف من مقولات تطريزية (أوصواتية) من أنواع مختلفة، من قبيل المقطع، والتفعيلة، والكلمة التطريزية، والمركب الصواتي، والمركب التنغيمي، والقول.
2. أن تكون الجملة -على سبيل الحصر- مبينة في داخل متوالية من المقولات.
3. أن ترتب المقولات التطريزية في هرمية، وفي التمثيل الصواتي هناك تنظيم صارم في طبقات وفق تلك الهرمية، بحيث -مثلا- لا تتداخل المكونات التطريزية فيما بينها.
4. أن يشكل الترتيب التطريزي للمقولات التطريزية تعقيفا سليم التكوين.

وتأخذ سيلكورك - على سبيل المثال- الخاصيتين 1. و 2. اللتين تجعلان من (28.1) بنيةً مُكَوِّنَةً تكوينا سليما في التمثيل الصواتي:

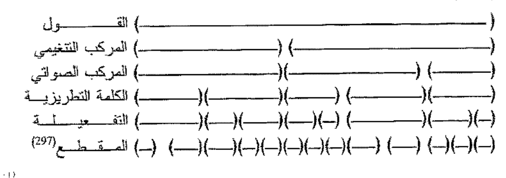
---

(1) Roussarie, E, D (2000): **Vers une Nouvelle Appproche De La Structure Prosodique**, P. 95-96.

(2) Kanerva, J, M (1990): **Focusing on Phonological Phrases in Chicheŵa**, P. 145.

(3) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 339-340.

:(28.1)




(1)

إن الهرمية التطريزية هي جزء من المكون الصواتي، وهي هرمية لا تنتمي للمقدرة فقط، بل تنتمي - فضلا عن ذلك- للإنجاز، أي الإنتاج والفهم، وهو ما أكدته معطيات اللغة الإيطالية، ولغات أخرى[2] وبهذا فهي تشتق، حسب سيلكورك، انطلاقا من البنية الصرفية- التركيبية[3] عن طريق مجموعة من القواعد التي تغير التعقيف وتوفر تسميات لمختلف مستويات التقطيع المركبي"[4].

وتشكل هذه المقاربة إجابة من إجابتين هامتين على طبيعة العلاقة بين التركيب والصواتة. وتقول هذه المقاربة الأولى بأحقية القواعد الصواتية في ولوج المؤشر المركبي التركيبي، وتشمل فقط المظاهر الملائمة للمؤشر المركبي في الوصف البنيوي لقاعدة صواتية معطاة. إن هذه المقـاربة المباشرة دافع عنها كليمنتس (1978)، وكايس (1985) وأودن (1987)، ولها أنصار آخرون. وقد شعر بعض اللسانيين بأن الولوج المباشر للتركيب قد يجعل المكون الصواتي مفرط القوة والجبروت لذلك اقترحوا قيودا على الكيفية التي يكون من خلالها التركيب متيسرا للصواتة. هذا القلق جعل بعضهم يقترح أن لا يكون للقواعد الصواتية ولوج مباشر للتركيب، بل تلج بالأحرى المركبات التطريزية(والحدود المركبية) التي تم بناؤها على أساس التركيب، إلا أنها لا تماثل بالضرورة أي مركب تركيبي موجود. هذه المقاربة هي نظرية الهرمية التطريزية.

هذه النظرية طورت من طرف سيلكورك (1981أ، و1984، و1986) وحظيت لاحقا باهتمام في نيسبور وفوگل (1982، و1983، و1986) وهييز (1989)، وشيه (1986) وآخرين[5].

---

Selkirk, E(1986) : **On Derived Domains in Sentence Phonology**, P. 284

Nespor, M and Vogel, I (1982): **Prosodic domains of external Sandahi rules**, P. 250.

(3) باستثناء المركب التنغيمي الذي لم تصورن قواعد بنائه التركيبية.

(4) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج.1. ص. 189.

Bickmore, L (1990): **Branching Nodes and Prosodic Categories**: Evidence from Kinyambo, P. 1.

وقد عرفت نظرية المجالات التطريزية مقاربات عديدة؛ وفي هذا الصدد لاحظت شين (1990) بخصوص العلاقة بين التركيب والصواتة ظهور مسألتين:

المسألة الأولى تخص ولوج الإخبار التركيبي ولوجا مباشرا إلى السيرورات الصواتية.

والمسألة الثانية تخص نوعية الخاصيات النحوية الملائمة للصواتة.

وما دام الإخبار النحوي من المعتاد تقنينه وفق الأشجار الموسومة، فإن هناك مظهرين رئيسين اثنين للتمثيلات التركيبية: أوسام العجرة، وهندسة الشجرة. أوسام العجرة تخصص معا التمييز المقولي (س، ف، ...) والدرجة المقولية Link categorical (س0، س´، س أقصى)، بينما هندسة الشجرة تقنن الهرمية المكونية المباشرة، وتقنن، بشكل غير مباشر، العلاقات النحوية مثل الرأس- الفضلة... وتضيف شين بأن المقاربة القائمة على النهاية The end-based (سيلكورك 1986، وشين 1987ج) والمقاربة القائمة على العلاقة Relational-based (نيسبور وفوگول 1986، وهييز 1989) من البنية التطريزية تستثمران – على التوالي– هذين المظهرين للبنية النحوية[1].

وترى نيسبور (1990) أن إحدى القضايا الأكثر سخونة وجدلا في العلاقة بين التركيب والصواتة هي: إذا ما كانت الصواتة تملك إمكانية الولوج المباشر للتركيب أوإذا ما كانت البنية الصواتية تتوسط بين مكونين. وتضيف أن الاعتقاد المشترك بين مختلف أطراف هذا الجدال، في العشر سنوات الأخيرة، هو أن المجال الذي تطبق داخله قواعد التعامل الحدي الخارجية لا يكون مطابقا للمكونات التركيبية. فوفقا لمقاربة إمكانية الولوج المباشر للتركيب، تقرأ القواعد الصواتية مجال تطبيقها من قبل الشجرة التركيبية وفق طريقة من الطرق الثلاثة: بمراجعة أي من التفريعات على اليمين أوعلى اليسار بحساب المسافة البنيوية بين كلمتين وفق عدد العجر التي تفصلها (روتنبورغ 1978) أوبتحديد ما إذا كان التحكم في علاقة مركز القيادة بين العجر التي تهيمن على الكلمتين اللتين نحن بصددهما.

ووفق مقاربة إمكانية الولوج غير المباشر للتركيب، تتدخل قواعد بناء البنية بين البنية التركيبية السطحية وتطبيق القواعد الصواتية. ووفق مقاربة الصواتة التطريزية، فإن هذا المستوى من التمثيل هو شجرة بنية المكون.

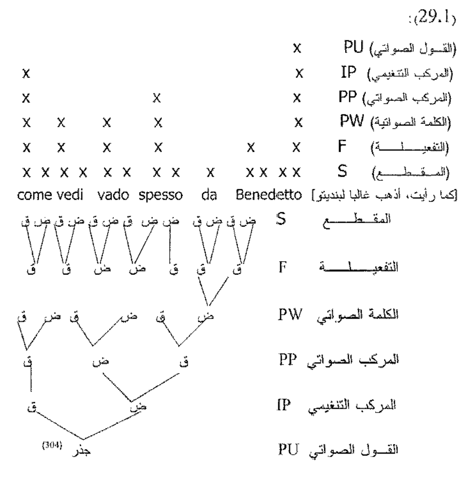
وأما وفق مقاربة البنية الإيقاعية، فإن هناك مستويين من التمثيل يتوسطان بين التركيب والصواتة. المستوى الأول هو البنية السطحية التنغيمية؛ حيث يبنى المستوى الثاني أي المدرج العروضي (سيلكورك 1984). والمدرج هو بنية هرمية غير محللة إلى مكونات. ويتم ذكر - داخل هذه البنية- كُلٍّ من قواعد الوصل الخارجية والقواعد الإيقاعية.

وفي رأي نيسبور تشكل البنية التطريزية والمدرج العروضي معا مستويين دالين من التمثيل: تتوسط البنية التطريزية بين التركيب والمكون التطريزي في الصواتة المعجمية الجديدة، ويتوسط المدرج بين

[1] Chen, M, Y (1990): **What Must Phonology Know About Syntax?**, P. 19.

الصواتة التطريزية والصواتة الإيقاعية. وتطبق قواعد الوصل الخارجية (بالإضافة إلى الداخلية منها) على هرمية منظمة داخل مكونات، بينما تطبق القواعد الإيقاعية على هرمية تتضمن فقط متوالية من دوريات بارزة. وفق هذا الرأي، يحدد السطح البيني بين التركيب والصواتة في الصواتة التطريزية؛ ففي حالة الصواتة الإيقاعية يستطيع الباحث أن يقول بصعوبة الارتداد إلى التركيب على العموم[1]. ويتم تقديم هذا الدمج للمدرج العروضي والهرمية التطريزية من خلال هذا المثال[2]:

:(29.1)




(1) Nespor, M (1990): **On the separation of Prosodic and Rhythmic Phonology**, P. 243-244.

(2) المصدر نفسه، ص. 245. و w = ض، و s = ق، Root = جذر.

ويشكل هذا الدمج نموذجا لـنظرية الهرمية التطريزية، التي تقر بالولوج المباشر للتركيب، وسنقدم في القسم الموالي نموذجا آخر للهرمية التطريزية، وهو نموذج سيلكورك (1984) وذلك بتفصيل ما دام الإطار النظري الذي نعتمده لمقاربة التطريز في القراءات القرآنية.

### 3.3 نظرية المجالات التطريزية والبنيتان الهرميتان الإيقاعية والتطريزية في سيلكورك (1984):

انتقدت سيلكورك التمثيل الصواتي في النظرية المعيار واعتبرته أكثر من مجرد سلسلة من القطع (قطع الصوت، والحدود) المقترنة بالبنية التركيبية؛ إذ عُرف (في صواتة ما بعد النسق) أنه يتشكّل من متوالية من المقاطع، وأن للمقطع بنية مكونية داخلية، وأن مواقعه الختامية تتطابق، في الغالب، مع ما يعرف عندنا بالقطع. لقد عُرف أيضا إمكان وجود أكثر من **طبقة** واحدة مستقلة القطع في التمثيل الصواتي، وأن فوق كل طبقة من هذه الطبقات المستقلة تنتظم انتظاما خطيا، ملامحُ أوحزم من ملامح صواتية (بصفتها قطعا، وفوق قطع باصطلاح گولدسميث). علاوة على ذلك، لقد عرف، في التمثيل الصواتي، انتظام المقاطع بنوع من التنظيم الهرمي. ولا تعني سيلكورك بالتنظيم الهرمي مركبا من الطبقات المستقلة القطع؛ حيث يظهر أن عناصر الطبقات المختلفة لا يناسب بعضها بعضا في الهرمية أوفي أية طريقة مباشرة ما، لكن أن تتعلق فقط مباشرة بمحور المقطع. (ستُمثَّل، في طبقة واحدة مستقلة القطع، القطعُ النغمية المتألفة من النطاقات النغمية والتنغيمية، وفي طبقة أخرى الملامحُ المُقحمةُ في التناغم المصوتي، وهكذا.) إنما تعني بالتنظيم الهرمي، على وجه التقريب، تنظيمَ وحدات التحليل الصواتي داخل طبقات، منظمة أفقيا في السطح المستوي نفسه. ما هي الطبيعة التي سيكون عليها ذلك التمثيل الصواتي الهرمي هي، بالتمام، البؤرة الرئيسة لسيلكورك (1984).

ترى الباحثة أن ثمة نوعين متميزين من التنظيم الهرمي يشكلان جزءا من التمثيل الصواتي.

- أحدهما؛ يمكن أن يسمى بنية **مكونية تطريزية** (يتضمن هذا الاصطلاح الأشجار العروضية). إنها بنية للنوع العام نفسه المألوف في الوصف التركيبي؛ حيث تتجمع الوحدات اللسانية لغاية الآن، في وحدات، وتتشكل سلامة التكوين المسماة التعقيف أوالشجرة. ووحدات هذه الهرمية هي، بوضوح، المقاطع (ومكوناتها الداخلية)، وكذلك المركبات التنغيمية.
- والنوع الثاني من التنظيم الهرمي ضمن التمثيل الصواتي للجملة؛ هو تمثيل بنيتها **الإيقاعية**. ويمكن أن يمثل للبنية الإيقاعية لكل جملة بوصفها مدرجا عروضيا (ليبرمان 1975). وهي تمثيل لهرمية من الفترات الزمانية. وتتكون من هرمية للمستويات العروضية، يشكل كل مستوى بالتعاقب متواليةً من

المواقع (النقرات) التي ترمز إلى نقط في الزمن (المجرد) وتحدد فترات الإيقاع المتكررة. وليست البنية الإيقاعية للجملة شجرةً، بل هي رصوف لمقاطعها مع المدرج العروضي.

وبالنظر لِم تستحقه المظاهر الهرمية للتمثيل الصواتي "اللاخطي" من انتباه خاص، فإن الباحثة ترى وجوب أن يظهر في سيلكورك (1984). وما دام أن لهذا التصور للتمثيل الصواتي بنيةً (ات) هرمية خاصة، فإن ذلك يفرض إعادة تفكير جذري في العلاقة بين التركيب والصواتة.

لم يعد ينظر إلى التمثيل الصواتي ببساطة على أنه بنية سطحية "معدلة"، حيث يملك خاصياته المحددة الخاصة. إذن تشغل مسألة التأويل –وهي مسألة اقتران بين التمثيل الصواتي والتمثيل التركيبي– أهمية أكبر مما هو عليه الأمر في النظرية المعيار، وتملك قيمة مختلفة كليا. ويجب أن ينظر إليها باعتبارها وصفا للعلاقة بين الهرمية التركيبية، من ناحية، والهرمية (أوالهرميات) الصواتية من ناحية أخرى.

هذا التصور الغني المنبثق للتمثيل الصواتي له مضامين إضافية بالنسبة لنظرية العلاقة بين التركيب والصواتة. وتعتقد الباحثة أن "المفصل" أو"درجات التضام" بين قطع التمثيل الصواتي التي قد تؤثر على تطبيق القواعد الصواتية يجب أن يمثل لها بمنطق التنظيم الهرمي (أوالتنظيمات الهرمية) للتمثيل الصواتي.

وعليه ترى سيلكورك باختصار، أن "النظرية المراجعة" للتمثيل الصواتي هي تلك المكونة من:

أ. **بنية مكونية تطريزية (تشمل متوالية من المقاطع).**

ب. **طائفة من المراقي المستقلة القطع.**

ت. **بنية إيقاعية، والمدرج العروضي.**

ث. **تخصيص الاقترانات أوالرصوف بين هذه المستويات المختلفة من التمثيل. و"النظرية المراجعة" للعلاقة بين التركيب و الصواتة هي تلك التي تشكل اقترانا من قبل التمثيل التركيبي داخل التمثيل الصواتي**[1].

وبهذا تتخلى نظرية سيلكورك عن النظرية المعيار بخصوص العلاقة بين التركيب والصواتة؛ إذ تفترض أن نحوا ما يتكون من نحو الكلمة ونحو الجملة، وأن علاقة التركيب بالصواتة يجب أن توصف فيهما معا. وتفترض كذلك أن البنية السطحية التركيبية تتكون من متوالية من الكلمات (خروج نحو الكلمة)، مع تمثيلاتها الصواتية لمستوى الكلمة المستقل، وأن أطروحتها تكمن في وصف علاقة التركيب بالصواتة في نحو الجملة. وستدافع على أن القواعد الصواتية في نحو الجملة تتأثر بالبنية التركيبية فقط بطريقة غير مباشرة، رغم تأثير البنية التركيبية على البنية الهرمية في التمثيل الصواتي. وبهذا يلاحظ التمييز التصوري الهام الذي جعلته سيلكورك بين القواعد الصواتية، التي تسري في الاشتقاق من خلال التمثيل الصواتي المنتظم بشكل هرمي، وقواعد بناء التمثيل أوتحديده (مثلا، قواعد التقطيع المقطعي، وإعادة التقطيع المقطعي، وقواعد

(1) المصدر نفسه، ص. 7- 8.

تقطيع المركبات التنغيمية، وقواعد رصوف المقاطع مع المدرج العروضي، وهكذا)، التي تطبق تطبيقا جزئيا من خلال التمثيل التركيبي السطحي. وتحدد القواعد الأخيرة الاقتران بين التمثيل التركيبي والتمثيل الصواتي[1].

### 1.3.3 البنية الإيقاعية :

إذا كان ليبرمان (1975) قد اقترح تمثيلا صوريا للبنية الإيقاعية بالنسبة للغة والذي يجسده الإدعاء بأن التنظيم الإيقاعي للكلام يشابه التنظيم الإيقاعي للموسيقى، وسمي هذا التمثيلُ المدرج العروضي، فإن سيلكورك ستبرهن على أن هذا المدرج يشكل جزءا لا يتجزأ من التمثيل الصواتي للجملة؛ ذلك أنه بمقتضى المدرج فإن أنماط النبر أوالبروز يجب أن يمثل لها، وأن نظرية أنماط النبر في اللغة ينبغي أن تصاغ. ولذلك فهي ستبلور موقف بريتس (1981)، و(1983)، والتي ترى فيه تصحيحا جوهريا؛ حيث برهن بريتس بكيفية مقنعة أن النظرية التي تنظر إلى الأنماط النبرية باعتبارها ناتجة عن طائفة من القواعد - التي تحدّد بطريقة مباشرة رصوفَ مقاطع الجملة مع البنية الإيقاعية للمدرج العروضي- ليست ممكنة فحسب، بل مطلوبا بإلحاح، ومفضلةً عن مقاربات أخرى لتحليل أنماط النبر[2].

وقد ارتأت سيلكورك أن تعرض، قبل تقديم المدرج العروضي، الخصائصَ العامة للإيقاع الموسيقي الذي يجب أن يمثلها أي نسق مصورن. فانطلقت من مناقشة كوبير ومايير (1960: 3) للتنظيم الزمني للموسيقى، اللذين حددا النبضة بوصفها عنصرا من سلسلة تكرارية منتظمة، تعادل المنبهات تماماً، على سبيل المثال دقات الساعة (أوالمؤقتة الموسيقية). إن وجود متتالية منتظمة من النبضات يكون، بطبيعة الحال، ضروريا لأي تنظيم ضمن الأنماط الإيقاعية، وتصبح الأنماط نفسها مستحيلة في غياب هذا الانتظام الأساس. فبالنسبة لكوبير ومايير، تنتظم نبضات الزمن الموسيقي داخل **أنماط عروضية**:

الأوزان الشعرية هي قياس عدد من النبضات بين نبرات قليلة أوكثيرة تتكرر تكرارا منتظما. لذا يجب، لتوجد الأوزان الشعرية، أن تنبر بعض النبضات في السلاسل نسبيا مقارنة مع النبضات الأخرى بقصد إثارة الشعور. وعندما تكون النبضات، إذن، معدودة داخل سياق عروضي، فإنها تحيل على ما يشبه **النقرات**، والتي تسمى المنبورة منها نبضات "قوية"، وغير المنبورة نقرات "ضعيفة" (كوبير ومايير 1960: 3)

وللوقوف على هذا، تقدم الرسم البياني التالي، حيث تؤخذ علامة x على أنها نقرات (نقط في الزمن) وتشير الخطوط تحتها إلى النقرات التي تكون "مثيرة للشعور".

---

(1) المصدر نفسه، ص. 8- 9.

(2) المصدر نفسه، ص. 9 - 10.

:(30.1)

X X X X X X X X X X

سيسمي كوبير ومايير النبضات هنا نقرات، لأن تلك النقرات التي تثير الشعور (أي المنبورة) تنتظم داخل أنماط عروضية؛ يعني، أنها تتكرر بطريقة منتظمة وفي هذه الحالة في شكل تناوبي ثنائي بكيفية صارمة. (بالنسبة لكوبير ومايير، النقرات ذات الخطوط التحتية هي النقرات القوية؛ والأخريات ضعيفة.) لنتذكر ان ما يسميه كوبير ومايير أوزانا شعرية في الموسيقى هي ما ستسميه سيلكورك **الإيقاع**، التي ستستعمل هذا التناظر الموسيقي، كما فعل ليبرمان (1975)، لمباشرة تحليل إيقاع الكلام وتضمينه التمثيل اللساني. الآن، في التنظيم الزمني للموسيقى، هناك هرمية للمستويات (كوبير ومايير 1960: 4-5) كل مستوى مع نقراته القوية والضعيفة؛ يعني أن هناك مستويات مختلفة من النبضات، والتي تنظم في كل مستوى داخل أنماط عروضية[1].

ومن هاهنا تخلص سيلكورك إلى وجوب أن يُقدّمَ أي تمثيل للتنظيم الإيقاعي في الموسيقى أوأي نسق للتنظيم الإيقاعي مماثل له، تمثيلا للنبضات أوالنقرات، قصد التمييز بين النقرات القوية والنقرات الضعيفة، وبين المستويات المتنوعة حيث يمكن أن تحصل الفوارق بين القوية منها والضعيفة. وما المدرج العروضي، المقترح من لدن ليبرمان (1975)، إلا تمثيلا من هذا القبيل.

وفي هذا الصدد تقدم (31.1) مدرجا عروضيا سالم التكوين:

:(31.1)

```
x                          x
x                       x  x
x   x   x   x   x   x   x
xxxxxxxxxxxxxxxxxx
```

تسمى المستويات العمودية: **مستويات المدرج العروضي**، أوتدعى اختصارا: **مستويات عروضية**. وتُقدم العلامات في المستوى العروضي الأدنى بصفتها **أنصاف النقرات**. وتقدم كل العلامات في المستوى العروضي الثاني فما فوق بصفتها **نقرات**. وتقدم النقرة (أونصف النقرة) التي لا تتطابق مع نقرة في المستوى

---

(1) المصدر نفسه، ص. 10 – 11.

العروضي الأعلى التالي على أنها نقرة (أو نصف نقرة) ضعيفة. وتقدم النقرة (أو نصف النقرة) التي لا تتطابق مع نقرة في المستوى العروضي الأعلى التالي على أنها نقرة (أونصف نقرة) قوية.

يلاحظ على تمثيل المدرج نفسه انعدام ما يمسف طبيعة النبضات الدورية (الأنماط العروضية) في أي مستوى عروضي. مبدئيا، أي شكل من الأشكال التي يلتقطها العقل يمكن أن يوظف في التنظيم الإيقاعي وأن يمثل له من خلال المدرج العروضي. والواقع - كما يتبدى من خلال عدد من أنواع الأنشطة المنظمة إيقاعيا سواء كانت موسيقى أورقصا، أو طريقة المشي العسكرية الكلاسيكية الغربية، أوكانت تلفظا لمقاطع اللغة- ثمة ميل وجيه إلى حدوث تناوب بين النقرات القوية والضعيفة. وقد يصادف الدارس - على سبيل تنويع التنظيم المثنوي- نقرات ثلاثية (نقرة قوية أرفقت بمتوالية من نقرتين ضعيفتين)، لكن، فيما يبدو، ينظر إلى المجموعة الرباعية بصفتها مَثْنَيَيْن. إذن قد تكمن بعض "مبادئ التناوب الإيقاعي" العامة خلف الأنماط المتفق عليها. وتقدم الباحثة الصورنة الرئيسة لهذا المبدإ في (32.1):

(32.1): **تتدخل في النهاية بين نقرتين متتاليتين قويتين نقرة" ضعيفة وفي الغالب نقرتان ضعيفتان**[1].

وفي سبيل تفحص الأنماط الإيقاعية في اللغة تفحصا لسانيا، ستتسلح الباحثة "بمبدإ التناوب الإيقاعي".

## 2.3.3 دور البنية الإيقاعية في الوصف اللساني:

تتمثل أطروحة ليبرمان -التي تدعمها سيلكورك وتقدم في سبيلها حقائق إضافية- في كون التنظيم الإيقاعي للغة الطبيعية يناظر التنظيم الموسيقي. والأطروحة -على وجه التحديد- هي كالتالي: من المناسب تمثيلُ إيقاع القول على أنه رصوف لمقاطعه مع المدرج العروضي، الذي يتحكم في شكله المؤقت مبدأ التناوب الإيقاعي. يمكن أن يؤول موقف ليبرمان بخصوص موقع التنظيم الإيقاعي في الوصف اللساني بأن التنظيم الإيقاعي للكلام هو ظاهرة ظاهرية نسبيا، نتجت باعتبارها جزءا من الإنجاز الأصواتي للتمثيل الصواتي الأساس ذي الخصائص المختلفة جدا. يمثل، وفق هذه النظرية، رصوفُ المدرج العروضي للجملة على أنه ميل نحو توافت isochrony المقاطع المنبورة (=تساويها الزمني)، وقد يعبر، بصفة عامة، عن المدد النسبية للمقاطع.

لقد أسند ليبرمان (1975)، وليبرمان وبرينس (1977) للمدرج العروضي دورا في وصف الشروط التي تسري تحتها قاعدة تغيير نبر اللغة الإنجليزية، لكنهما لم يسندا إليه دورا في وصف الأنماط الأساس للنبر، أوالبروز، في اللغة. بالنسبة لليبرمان (1975)، يتطلب وصف النبر ما يلي:

(أولا) تمثيلا لتنظيم الأقوال في "شكل عروضي".

---

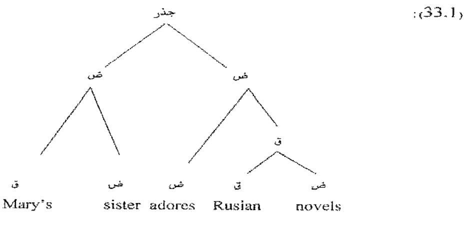
(1) المصدر نفسه، ص. 11- 12.

و(فيما بعد) تمثيلا لتنظيمها وفقا للمدرج العروضي. والقالب المشكل هو نسق علاقات البروز النسبي المستمدة من بين عناصر القول (مقاطعه، وكلماته، ومركباته). وبالنسبة له أيضا إنه تمثيل وفق بنية الشجرة ذات التفريع المثنوي وعجرها الموسومة بـ (ق) (قوة) و(ض) (ضعف) إنها الشجرة العروضية وبهذا يضع ليبرمان (1975)، وليبرمان وبرينس (1977)، وأعمال أخرى أكثر حداثة في التراث العروضي، نمطا نبريا مجردا بوصفه جزءا من الوصف اللساني، والذي يكون مستقلا عن المدرج العروضي لكنه يتوسط بين المدرج وبين البنية التركيبية للجملة.

ويقترح ليبرمان وبرينس أن تمثل فقط علاقات البروز النسبي فوق مستوى الكلمة بتذييل عجر الشجرة التركيبية السطحية للجملة بالوسمين: (ق وض).

وبهذا التحليل، تصبح قاعدة النبر النووي للإنجليزية مجرد وسم لعجرة الجهة اليمنى (ق) (ومنه يتبع أن أختها ستصبح (ض)). وبذلك يسند النمط النبري لجملة Mary's sister adores Rusian novels [تولع أخت ماري بالروايات الروسية] في (33.1) على النحو الآتي:

:(33.1)




لم يمثل ليبرمان وبرينس نبر الكلمة كلية بوصفه أشجار موسومة بـ (ق/ ض)، لكنهما احتفظا بالملمح [نبر]، أما الآن فهو مجرد ملمح مثنوي للتعبير عن الفرق بين المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة[1].

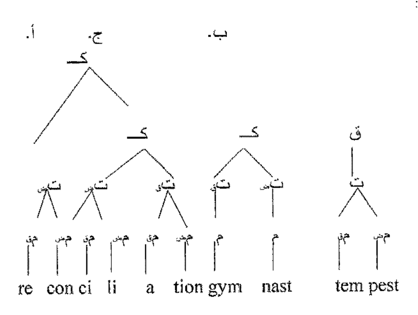
وبهذا تستنتج سيلكورك، انطلاقا من ليبرمان وبرينس (1977)، ضرورة التمثيل لعلاقات البروز بين المقاطع المنبورة -سواء داخل الكلمة أوالمركب- والأشجار العروضية تمثيلا منتظما.

وتلاحظ الباحثة أن مقترحاتهما تسببت في بزوغ اتجاه مثمر، وإن كان متطرفا في البحث، في نبر الكلمة بخاصة. وقد طور أصحابه (الذين احالت عليهم) نظرية للوسائط متضمنة في نظرية كلية للنبر (على

(1) المصدر نفسه، ص. 12- 13.

مستوى الكلمة). وتثري سيلكورك هذا التحليل بالقول: إن تمثيل شجرة التفريع الهرمي يخول تمثيلا ووصفا لأنماط نبر الكلمة التي تتخلص كليا من ملمح [نبر]. وهذا الإغناء يتضمن تقديم وحدات البنية المكونية التطريزية ضمن الوصف، وبصفة خاصة، وحدات المقطع، والتفعيلة، والكلمة (التطريزية). وبهذا التفصيل، تقدم تمثيلها البديل في (34.1):

:(34.1)



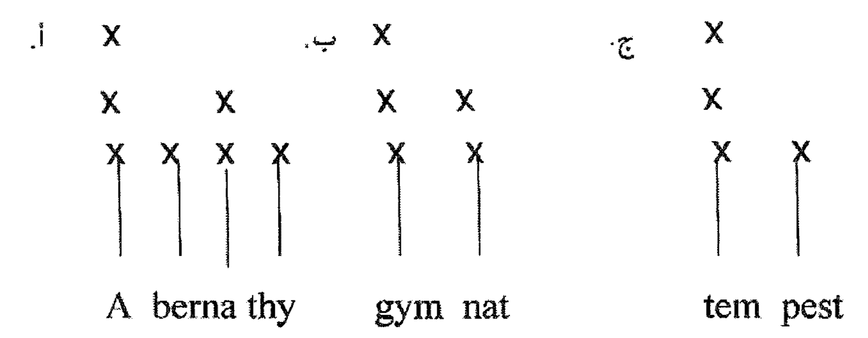

يمثل المقطع المنبور (م) هنا باعتباره مقطع التفعيلة (ت) القوي (أوالأقوى).

والمقطع غير المنبور هو المقطع الذي يكون ضعيفا. يتم تجاهل وصف توزيع المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة في الكلمات في القواعد التي تسند ملمح [+-نبر]، لكن القواعد التي تشير - ضمن أشياء أخرى - إلى ما يشكل تفعيلة سليمة التكوين في لغة معينة، من خلال طبيعة المقاطع المكونية غالبا. في هذا الرأي، التفعيلة هي وحدة لوصف تأليف الفونيمات، مثلها مثل المقطع. ويتم التمثيل -حديثا- لشكل النبر المجرد للكلمات والجمل، في النظرية العروضية، وفق البنية المكونية التطريزية مع وسم العجر بـ (ق/ض). ورغم أن البحث غالبا -في الإطار النظري العروضي- لم يعتن بمكانة المدرج العروضي في الوصف اللساني، فإن نظرية ليبرمان لنمط النبر المجرد - والتي ترجمت في نهاية المطاف إلى تمثيل مدرج عروضي- هي نظرية مفترضة.

لقد برهن برينس (1981)، و(1983)، رغم ذلك، على ضرورة استبعاد المدرج العروضي من نظرية النبر، وعلى ضرورة منحها دورا أساسا في التمثيل لعلاقات البروز وفي نظرية أنماط البروز. وهو الموقف الذي عملت الباحثة على بلورته[1].

إن مفاهيم "منبور"، "وغير منبور"، و"درجة النبر" تمثل تمثيلا صريحا في رصوف المقاطع مع المدرج. ففي اصطلاحات المدرج، يكون المقطع المنبور مقطعا واحدا الذي يرصف مع النقرة (أوالنقرة الأساس، أونصف النقرة القوية، إذ يتساو الكل وفق هذا التعريف)؛ والمقطع غير المنبور هو المقطع الذي يكون مرصوفا مع نصف نقرة ضعيفة. واعتبارا لدرجات النبر، يكون للمقطع الواحد "نبرا أقوى من نبر مقطع آخر إذا رصفت النقرة مع المقطع الأول المتطابق مع النقرات في مستوى عروضي أعلى من تلك النقرات المرصوفة مع المقطع الثاني. لنلاحظ في ضوء ذلك الأنماط النبرية التالية:

(35.1):




للمقطع الأول في كل الحالات، النبر الأكبر (وهو البروز الغالب)؛ إنه المقطع الوحيد الذي يكون مرصوفا مع النقرة في المستوى العروضي الأعلى. في (35.1أ)، يكون المقطع الأول والثالث منبورين (مقترنين بالنقرات)، ولا ينبر المقطعان الآخران. وينبر المقطع الأول والثاني معا في (35.1ب)، وليس هناك مقاطع غير منبورة. وفي (35.1ج)، يكون المقطع الأول منبورا، ويكون الثاني غير منبور. ولنظرية المدرج العروضي الوسيلة لتمثيل الفوارق المطلوبة قصد تحليل النبر تحليلا متبصرا، على مستوى الكلمة أوعلى مستوى أعلى[2].

لقد دافع ليبرمان وبرينس (1977) عن نظرية علائقية لتمثيل النبر، وقدما نظرية خاصة للتمثيل العلائقي، وهي الشجرة العروضية، وخلافا لهذه النظرية -والتي عرضناها سابقا- ترى سيلكورك من خلال

---

(1) المصدر نفسه، ص. 14- 15.

(2) المصدر نفسه، ص. 15- 16.

تعريفها للمدرج العروضي، أن المقطع لا يكون "منبوراً إلا إذا رُصف مع نقرة قاعدية في المدرج العروضي، وأنه ليس ثمة ما يعوق متوالية المقطع عن الرصوف مع النقرات القاعدية. وبهذا المعنى، لا يكون "النبر" علائقيا في نظرية المدرج العروضي. يجب أن نسجل أن النقرة القاعدية المرصوفة مع المقطع في النظرية الحالية هي النقرة المماثلة للمقطع القوي في التفعيلة، في نظرية الشجرة العروضية المراجعة، والتي تتضمن المكونات التطريزية بوصفها جزءا من تمثيل النبر. ووفق النظرية الأخيرة، من الممكن بالنسبة للتفعيلات أحادية المقطع أن يَعْقب بعضها بعضا، وإذاً من الممكن لمتوالية من المقاطع أن تنبر- أي يمكن نبر المقطع دون الالتفات إلى جواره (سيلكورك 1980ب). هناك أيضا معنى ثان حتى لا يكون النبر علائقيا: في "نبر الكلمة" يكون المقطع على الدوام- أشد بروزا من المقطع الذي يكون منبورا فقط. ويتم التمثيل لهذا البروز الأكبر في نظرية الشجرة العروضية باعتباره رصوفا مع مستوى عروضي ثالث أومستوى أعلى. ولضبط هذا البروز الأكبر اللازم" لنبر الكلمة الرئيس في نظرية الشجرة التطريزية (العروضية)، قد يشترط أن المقطع الأقوى في كلمة تطريزية، يُؤوّلُ باعتباره المقطع الأبرز من المقطع الأقوى في تفعيلة معينة فقط.

تمنح إذن، نظرية المدرج العروضي للنبر تمثيلا متسقا للمظهرين العلائقي وغير العلائقي معا من أنماط نبر الكلمات (والمركبات)، بينما تعبر نظرية الشجرة التطريزية (العروضية) عن مفاهيم علائقية بواسطة الأشجار الموسومة بـ (ق) و (ض)، ومفاهيم غير علائقية عبر تنظيم الشجرة في مكونات تطريزية. وستبيّن سيلكورك فيما يلي أن تمثيل الأنماط النبرية المتجانسة والمقيدة الذي يقدمه المدرج العروضي هو تمثيل كاف للقيام بمهمة الوصف، وعلاوة على ذلك فهو يوفر الأساس لتوضيح عدد من ظواهر النبر المتعالقة[1].

ولكن سيلكورك - وهي تكشف جوانب القصور في النظرية المعيار والنظرية العروضية- تبحث عن نظرية للنبر لا تمكّن فقط من تقديم تمثيل ملائم لأنماط النبر، ومن تقديم تحليل متبصر للأنماط النبرية في لغات معينة، ولكنها، فضلا عن ذلك كله، تؤسس لنظرية بخصوص طبيعة "النمط النبري الممكن في اللغة"، وتقدم البديل من خلال النظرية الإيقاعية للنبر. وتقول: "إذا كان رصوف المقاطع مع البنية الإيقاعية من قبيل المدرج العروضي هو التمثيل، عندئذ تكون هذه الأنماط مرجوة، وبالنسبة للبنية الإيقاعية فإنها تخضع في اللغة وفي أي نشاط إنساني آخر، لبعض المبادئ من قبيل "مبدأ **التناوب الإيقاعي**" (PRA)، الذي يضمن تفادي التنازع واللحن الإيقاعيين في كل المستويات العروضية، كما يضمن مثول النقرات أوأنصاف النقرات القوية في الفواصل المنتظمة؛ أي مثول نقرتين أوثلاث نقرات أونصفين أوثلاثة أنصاف مقابل نقرة قوية سابقة أوتالية. ويظهر أن الأنماط المقدمة في اللغات المعتمدة تُساير هذا التنظيم؛ إذ تشترك النقرات، فوق

(1) المصدر نفسه، ص. 16- 17.

المستوى العروضي الثالث، في تقارب نقرتين أوثلاث نقرات قاعدية فيما بينها؛ وذلك على مستوى النقرة القاعدية. إنه اشتراط شديد الاتساق بالنسبة للنقرات أن يصبح النصفان متقاربين، ولا تتاح النقرات الثلاثية إلا في الحالات الخاصة. وتكون الأطروحة، فيما بعد، أن تكون لنظرية المدرج العروضي القدرة على تفسير هذه الأنماط النبرية[1].

إن نظرية الأنماط النبرية التي تقترحها سيلكورك، تنتج عن الآثار الموحدة لنوعين من القواعد، ومنها:

1. **قواعد رصوف النص مع المدرج (TGA).**
2. **قواعد تناغم المدرج (GE).**

إن **النص** هو بنية سطحية، وقواعد رصوف النص مع المدرج تؤسس جزءا من المدرج، راصفة بعض المقاطع مع النقرات فوق المستويات المتنوعة بفضل تكوينها الداخلي و/ أوموقعها داخل المجالات التركيبية الخاصة. إن قاعدة النبر النووي تمثل قاعدة من هذا القبيل. وتنشئ قواعد رصوف النص مع المدرج مواضع ثابتة للبروز، وعنها تنبعث التناوبات الخاصة جدا للأنماط النبرية، المقحمة بقواعد تناغم المدرج. وهكذا تكمل قواعد تناغم المدرج بناء المدرج، والتي تتحدد من خلال المدرج وحده وتسري على كل المستويات العروضية. ويكمن دورها في ضمان أن يكون المدرج إيقاعيا بالفعل، ليطابق مطابقة تامة "مبدأ التناوب الإيقاعي". إن التغيير النبري أوقاعدة إيقاع اللغة الإنجليزية هي قاعدة من هذا القبيل. في هذا التحليل، تنتمي قواعد تناغم المدرج وقواعد رصوف النص مع المدرج سويا إلى المكون الذي يحدد الاقتران بين التمثيل التركيبي السطحي والتمثيل الصواتي التحتي.

وبهذا تخلص سيلكورك إلى أن البنية الإيقاعية للقول هي، في حقيقة الأمر، أكثر من مجرد تمثيل لأنماط بروز مقاطعها، ولنقرات المدرج التي ترصف مع المقاطع. لقد اقترح ليبرمان (1975) أن يتضمن المدرج العروضي للقول أيضا **مواقع المدرج الصامتة**، وهي مواقع ليست مرصوفة مع المقاطع، التي يحدد حضورها على أساس البنية التركيبية للقول. (ويحيل أبيركرامبي (1968) عليها بصفتها **نبرات صامتة**.) يؤخذ ليبرمان هذه المواقع الصامتة لتكون الوسيلة التي تفسر ظواهر الوقف والطول الختامي الخاضعة في الظاهر للتركيب. وتسمي سيلكورك هذه المواقع: **التقطيعَ الزمني التركيبي أومفصل الجملة.**

تتكون، باختصار، البنية الإيقاعية للجملة من المدرج العروضي الذي يحتوي على أحياز مدرجية التي ترصف مع المقاطع، والتي تتيح تمثيل **أنماط البروز**، كما تحتوي على أحياز مدرجية، والتي تتيح تمثيل

[1] المصدر نفسه، ص. 17- 19.

التقطيع الزمني التركيبي أوالمفصل. وبهذا تزعم سيلكورك أن تمثيل البنية الإيقاعية لجملة Abernathy gesticulated [لوّحت أبيرناثي]، على سبيل المثال يصبح (36.1) كما يلي، حيث مواقع الخطوط التحتية هي أحياز صامتة.

:(36.1)

```
                              x
x                             x
x      x                      x     x
x   x  x  x   x  x  x         x  x  x  x  x  x  x
Ab   ern athy          ges   ti cu la ted
```

لا شيء مؤهل بهذا الربط لإثبات وجوب أن توجد مواقع في البنية الإيقاعية تحتاج إلى رصوف مع مقاطع توفر دليلا هاما بقصد تفسير البنية الإيقاعية بصفتها استقلالا للقطع عن تنظيمها في مقاطع.

الجملة لـ"تجاور" محدد للمقاطع والقطع وفق المدرج، يجب إذن أن يستنتج أن المدرج يظهر عند نقطة مبكرة في الاشتقاق الصواتي. وسنفترض أنه يظهر في التمثيل الصواتي (التحتي)، (ص أ) وهو خرج تحويل التركيب والصواتة. يجب أن يسجل هذا الموقف، بأنه الوحيد الذي يتماشى في ذات الوقت مع حقيقة أن (بعضا من) علاقات التقطيع الزمني الممثلة في المدرج تحدد مباشرة بواسطة البنية المكونية السطحية للقول ومع الفرضية المقيدة الممتعة القاضية بأن البنية التركيبية ليست متاحة للصواتة (أوالأصواتية)، لقد كان، فيما مضى، التحويل من التمثيل التركيبي إلى التمثيل الصواتي (عن طريق "قواعد البناء") تحويلا تاما. إن منح المدرج العروضي مكانا في التمثيل (التحتي) (ص أ) لا يدفعنا إلى استنتاج أن رصوف المدرج العروضي هو التمثيل الواحد والوحيد فقط للنمط النبري لقول ما، رغم أن ذلك التمثيل نفسه يتوقف أيضا، على بنية مكونية تطريزية. إن تقديم هذا الأمر، يمكن أن يستضيف كليا نظرية مثل نظرية ليبرمان، ووفقه يمثل لأنماط النبر أساسا من خلال البنية المكونية التطريزية (الأشجار العروضية)، ووفقها تنقل البنية المكونية التطريزية نقلا متزامنا مباشرا إلى رصوف المدرج العروضي للجملة. إن تقديم هذه المقاربة، نظرية النبر – يعني نظرية مفهوم "النمط النبري الممكن" في اللغة- سيُقولب من خلال البنية المكونية التطريزية. إن أطروحة سيلوِرك مخالفة لأطروحة برينس (1981)، و(1983). أطروحتها هي:

- أن يتم التمثيل لأنماط النبر من خلال رصوف المدرج العروضي فقط.
- أن تقولب نظرية أنماط النبر الممكنة من خلال نظرية رصوف المقطع مع المدرج[1].

(1) المصدر نفسه، ص، 19 –21.

وبهذا تلتزم سيلكورك التزاما قاطعا أن يكون رصوف المدرج العروضي للجملة هو التمثيل الأوحد لعلاقات بروز النبر في الجملة كما في الكلمة.

### 3.3.3 الهرمية التطريزية :

#### 1.3.3.3 المقطع :

ذكّرت سيلكورك بأن المقطع لم يكن له موقع في الصواتة التوليدية المعيار (الممثلة في النسق)، رغم اعتراف أغلب النظريات الصواتية الأخرى بأهميته الأساس. وفي العقود الأخيرة أعطت الأبحاث للمقطع في الإطار النظري التوليدي، موقعا دائما وواسعا في النظرية، بوصفه في الوقت ذاته وحدةً للتمثيل الصواتي ووحدةً يعبر من خلالها عن عدد من التعميمات بخصوص التمثيل والقواعد الصواتية. إن المقطع هو الحالة الأنموذج لوحدة من البنية المكونية التطريزية، وبذلك سيوفر نقطة مرجعية في مناقشة وضعية كثير من الوحدات الهرمية الأخرى في النظرية.

لقد أصبح اليوم مفهوما أن المقطع هو وحدة فوق مقطعية، وذلك بفضل الأعمال الرائدة في التراث التوليدي من قبيل أعمال هوبير (1972)، و(1976)، وڤينمان (1972)، وهوارد (1971)، التي حددت المقاطع من خلال الحدود المقطعية، وقد اقترح كاهن (1976)، وأندرسن وجونز (1974) أن المقطع هو وحدة منفصلة تُمثِّل فوقَ السلسلة القطعية، وتُقترنُ بها القطع. وبرهنت سيلكورك (1978ج) من جهتها، كما برهن كيبارسكي (1979)، وماكرثي (1979أ وب)، وهالي وڤيرينو (1979)، وآخرون على امتلاك المقطع بنيةً مكونية داخلية، وعلى كون القطع ستصبح السلسلة الختامية للبنية ومثلت هذه الأعمال إجابة على نظريات المقطع المبكرة من قبيل: نظريات پايك وپايك (1947)، وكريلويزيس (1948)، وفادج (1969). لقد اقترحت الدراسات الحديثة أن المواقع الختامية لهرمية بنية المقطع هاته هي "مواقع حالة" للأنواع، وأن تلك المادة القطعية تُمثِّل فوق طبقة (أوطبقات) مستقلة القطع، وتنفصل عن تلك المواقع الختامية، ولكنها تقترن بها من خلال قواعد متينة.

هذا الانعطاف الحديث للنظرية التي تتبناها سيلكورك، يشكل فيه المقطع وبنيته الداخلية نواة التمثيل الصواتي أومحوره الذي تقترن به القطع فوق طبقات مختلفة مستقلة القطع. بناء عليه، تدعي سيلكورك استعمال اصطلاح هالي وڤيرينو (1980)، وهو نظرية الصواتة الثلاثية الأبعاد[1]. في هذه

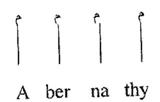
---

(1) يمكن مراجعة النظرية بتفصيل في المصدر المشار إليه، أو من خلال الترجمة التي قدمها للمقال حنون مبارك، والعلوي أحمد تحت عنوان: الفونولوجيا ذات الأبعاد الثلاثية.

النظرية، إن تحديد مقطع ممكن بالنسبة للغة والاقترانات القطعية الممكنة بها تعبر عن تعميمات أساس في تأليف الفونيمات. ويُنظِّمُ التكوين القطعي للقول من خلال بنية اللغة المقطعية.

ومن هاهنا، ستمثل سيلكورك لمحتوى الجملة المقطعي والقطعي بصفته متوالية من المقاطع (م) والتي تكتب تحتها في الإملاء المعيار متواليةٌ من القطع، مثلا:

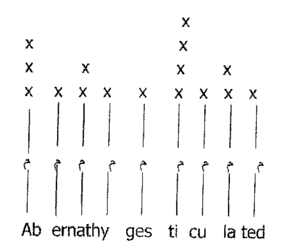
:(37.1)




لقد تم الاعتراف، على نطاق واسع، بأن الظواهر النغمية تلزمها نظرية مستقلة القطع؛ حيث يمثل للأنغام تمثيلا مستقل القطعِ بوصفها متوالية من الوحدات فوق طبقة منفصلة عن الطبقة القطعية أوالمقطعية. قد ينظر حاليا لعلاقة النغم بالمقطع على أنها مجرد حالة خاصة لطائفة من العلاقات العامة بين الطبقات المستقلة القطع والمحور المقطعي، في بعض اللغات، قد تملك الصريفات أوالكلمات المفردة لحنها النغمي الخاص، وفي لغات أخرى قد يحدد اللحن النغمي فقط بحسب مجال معين وواسع، مثل تقطيع المركبات التنغيمية في لغات أخرى جامدة قد تتكون نطاقات العلو الموسيقي من إسهام نغميٍ وتنغيميٍ في الوقت ذاته. لكن على كل حال، تحققُ الوحدات النغمية المستقلة القطع وفق التكوين القطعي للقول. ويخضع اقتران النغم بالمقطع لشروط سلامة التكوين الكلية والخاصة بلغة معينة. وعن طريق هذه الشروط تفصح شروط اللغة الخاصة عن عدد الأنغام التي يمكن أن تقترن بالمقطع، وهي التي قد تعمل جيدا على خلق مرجعية حاسمة بالنسبة لبنية المقطع الداخلية.

ويمكن أن ينظر إلى رصوف مقاطع القول مع المدرج العروضي - والذي سيأخذه سيلكورك ليكون تمثيلا لأنماط بروز القول- بصفته مثالا خاصا لاقتران المقاطع مع طبقة مستقلة القطع. إذن يكون، حصرا، تمثيل البنية الإيقاعية لـ gesticulated Abernathy على النحو التالي، حيث تتوسط متوالية المقطع العلاقة بين المقاطع والمواقع في المدرج العروضي:

:(38.1)




(في مناقشة البنية الإيقاعية، ستغيب سيلكورك المحور المقطعي في التمثيل، لغرض التبسيط المطبعي، ممثلةً البنية الإيقاعية كما في (36.1) ليس إلا)[1].

وبهذا ترى سيلكورك، أن للمقطع مكانا حيويا في نظرية التمثيل الصواتي ودورا حيويا في نظرية تحديد طبيعة التمثيل الصواتي الممكن بالنسبة للغة؛ إذ يتحكم عدد من القواعد في صف التمثيلات الصواتية للجمل الخاصة والمحددة من خلال متوالية مقطعية نووية أومحورية. بعبارة أخرى، إن للمقطع مكانا مركزيا في التحويل من التمثيل التركيبي السطحي إلى التمثيل الصواتي التحتي.

للمقطع أيضا دور رئيس في الاشتقاق الصواتي، وفي التحكم في تطبيق القواعد الصواتية؛ فعلى سبيل المثال: يشتغل المقطع باعتباره **مجالا** للقواعد الصواتية؛ يحدد متواليات القول الفرعية التي قد ينحصر تطبيق القواعد داخلها. لقد صار معلوما أن مفاهيم 'موقع المقطع الاستهلالي' و'موقع المقطع الختامي' وفي ما يشبه المقطع، هي مفاهيم ضرورية في نظرية القواعد الصواتية، للتعبير عن تعميمات بشأن عدد من الظواهر الصواتية. وبهذا تكون بنية القول المقطعية نافعة في تحديد علاقات القطع داخل المتوالية التي تكون، في نهاية المطاف، على صلة وثيقة بالنطق[2].

وبهذا تصل سيلكورك إلى الحديث عن دور البنية المقطعية في العلاقة بين التركيب والصواتة، وبهذا الشأن فهي ترى أن إعطاء الدور المركزي لبنية المقطع في التمثيل الصواتي، يكون هاما في تحديد

(1) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax:** The Relation between Sound and Structure, P. 22-24.

(2) المصدر نفسه، ص. 24- 25.

كيفية التي يمكن أن يخضع من خلالها الانتظام في مقاطع لتمثيل الجملة التركيبي. (ذلك أن الباحثة تحيل على بنية الكلمة وبنية المركب في الوقت ذاته من خلال التمثيل التركيبي.) وتوفر مقترحين متعلقين بهذا الشأن:

- المقترح الأول: تتجزأ الصريفات تجزيئا مقطعيا بصفتها مفردات معجمية، أوتجزأ في معرض الدورة السلكية الأولى. وهناك شروط سلامة تكوين لغة خاصة، والتي ستسميها الباحثة: قواعد تكوين المقطع القاعدي. وتصلح أن تشكل قواعدَ الحشو في هذه التمثيلات المعجمية أوأن تقحم التقطيع المقطعي الاستهلالي، وتحدد طبيعة "المقطع الممكن" بالنسبة للغة.
- المقترح الثاني: يعاد- سلكيا- رصوف بنية المقطع الأصلية هاته في حدود الصريفات والوحدات العليا من البنية الصرفية والتركيبية على التوالي. هذا يعادل القول: إن هناك "إعادة تجزيء مقطعي" على التوالي لمجالات سلكية عليا (كيبارسكي 1979). ويحتمل وجوب تمييز نوعين من إعادة التجزيء المقطعي جزئيا: إعادة التجزيء المقطعي وفق قواعد تكوين المقطع اللغوي القاعدي (BSC) للغة، وإعادة التجزيء المقطعي وفق نوع معين من المبادئ الكلية. في كل الأحوال التي تم تسنينها، إعادة التجزيء المقطعي لتكوين المقطع القاعدي (BSC) تقيد مجالات الكلمة الداخلية. علاوة على ذلك، يبدو أن احتمالات إعادة التجزيء المقطعي داخل الكلمات، في السياقات المركبية، لا تحدد مباشرة بمنطق البنية التركيبية (بواسطة قواعد التوازي التطريزي التركيبي)، لكن بالأحرى تحدد بواسطة التقطيع الزمني التركيبي للجملة وبتجاور المقاطع المحددة بمقتضى المدرج. وإذا اتضحت صحة هذا حقا، ربما يجب إذن تأويل إعادة التجزيء المقطعي المركبي باعتبارها ظاهرة "المستوى المستجد" السارية، علاوة على قواعد الوصل الخارجي، على التمثيل الصواتي المحدد تحديدا كاملا؛ إنها لا تشكل جزءا من التحويل بين التركيب والصواتة.

إن تطبيق القواعد الصواتية قد يعكس البنية المكونية السطحية للجملة، لكن فقط بطريقة غير مباشرة، لأن حدود المقاطع قد تتوافق مع حدود المكونات التركيبية، ولأن بعض القواعد الصواتية قد تملك مجالات بنية المقطع.

وبهذا توفر بنية المقطع رابطا من الروابط البَيْـنِـية الحيوية بين التركيب والصواتة[1].

---

[1] المصدر نفسه، ص. 25- 26.

### 2.3.3.3 المكونات فوق المقطعية :

افترضت سيلكورك في أعمال سابقة أن تُشكل هرميةً غنية للمكونات أوللمقولات التطريزية جزءا من التمثيل الصواتي. وقد اقترحت أن تتضمن الهرمية بالنسبة للإنجليزية المقولات التالية على الأقل[1]:

:(39.1)

- المركب التنغيمي.
- المركب الصواتي.
- الكلمة التطريزية.
- التفعيلة.
- المقطع.

وعلاوة على ذلك اقترحت أن تهيمن مقولة المستوى (أ) في الهرمية مباشرة على (متوالية من) مقولات (أ- 1) (سيلكورك 1981أ). (إذا افترضنا مع الباحثة أن المقطع: هو المستوى1، فإن العناصر الأخرى ستكون هي المستويات2،...ن.) وسمت هذه الفرضية: **فرضية الطبقة الصارمة**، واعتبرتها فرضية عمل نافعة. ولكل وحدة من الوحدات فوق المقطعية ضمن هذه الهرمية إمكانية القيام بدور في الوصف ضمن علم تأليف الفونيمات في الكلمات و/ أوالمركبات (متضمنة أشكالها النبرية)، وفي وصف الأنماط النغمية، ومجالات تطبيق القواعد الصواتية. وتعتقد سيلكورك أن من الضروري، إقامة الحجة من جديد على وجود المكونات فوق المقطعية التطريزية، حتى يتضح أن بعضا من الظواهر الصواتية، التي في اعتقادها توفر تعليلا لهذه الوحدات العليا من البنية، تلقى تفسيرا جيدا من خلال رصوف المدرج العروضي للجملة. إن بعضا من هذه المقولات سيختفي كليا من ذخيرة البنية التركيبية؛ والبعض الآخر سيمنح دورا مختزلا جدا في الوصف الصواتي[2].

#### 1.2.3.3.3 المركب التنغيمي:

تعتبر سيلكورك أن هذه الوحدة تطابق امتداد الجملة المقترن بنطاق تنغيمي أولحن خاص. إن الجملة قد تطابق مركبا تنغيميا واحدا أوأكثر. ويتضمن المركب التنغيمي، على العموم، مادة تنتمي لمتوالية من الكلمات و/ أوالمركبات، وليس ضروريا أن يشاكل مكونات البنية التركيبية كافة.

---

(1) استبعدت القول من هذه اللائحة، لأنها تعتقد أن هناك تعليلا ضعيفا بالنسبة له، ولأنه يتسبب في جدال عقيم.

(2) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax**: The Relation between Sound and Structure, P.27 -26

وترى أن ثمة تقطيعين ممكنين للمركبات التنغيمية بالنسبة لجملة Abernathy gesticulated [وحت أبيرانثي]:

(40.1): م ت (Abernathy gesticulated) م ت

م ت (Abernathy) م ت (gesticulated) م ت

يُعلَّل وجود المركب التنغيمي أولا بضرورة تحديد النطاقات التنغيمية وفق وحدة التمثيل المعينة التي تكون أوسع من الكلمة والمتغير معا ضمن الامتداد. هذه الوحدة لا يمكنها أن تكون وحدة تركيبية، لأن المتوالية التركيبية التي تقترن بالنطاق التنغيمي قد لا تكون مكونا للبنية التركيبية. ولا يحدد رصوف المدرج العروضي للجملة أي وحدة في التمثيل. وبهذا تصل، في اللغات ذات النطاقات التنغيمية الخاصة، إلى جعل المركبات التنغيمية جزءا من البنية المكونية التطريزية للتمثيل الصواتي[1].

وتنتقد سيلكورك تمسُّك غالبية الدراسات في التراث التوليدي بتحديد البنية التركيبية السطحية للجملة، بشكل أوآخر، تقسيمَ الجملة إلى مركبات تنغيمية. وترفض هذه الفكرة، لصالح فكرة أخرى؛ وهي فكرة المحور التي تملك جذورها في أعمال سابقة، وهي تقتضي بأن تحديد ما يمكن أن يكوّن مركبا تنغيميا هو، أساسا، دلالي الخاصية. ومؤدى ذلك بالنسبة لهاليداي (1967أ)، مثلا، أن المركبات التنغيمية هي وحدات البنية الإخبارية.

وتتمثل فرضيتها الخاصة في كون مكونات المركب التنغيمي المباشرة يجب أن تحمل إما علاقة موضوع رأس بغيرهما، أوعلاقة معدّل (حصري) للرأس لغيره. وقد ينظر إلى هذه الفرضية على أنها محاولة توضيحية للفكرة القائلة: إن المركب التنغيمي هو وحدة معنوية. وتطبيقا لهذه الفرضية الأساس، تقترح أن تسند إلى المركبات التنغيمية للجملة بنيتها السطحية وذلك بطريقة حرة، وأن تكون تلك التقطيعات إلى مركبات خاصة موضوعا لشرط سلامة التكوين (أوالمصفاة) الذي يسنن القيود المذكورة سلفا على العلاقات الدلالية المحصل عليها بين المكونات داخل المركبات التنغيمية المتتالية. شرط سلامة التكوين هذا، الذي ستسميه **شرط الوحدة المعنوية**، قد يصاغ إما في صيغة بنية سطحية مقطّعة إلى مركبات تنغيمية، أوفي صيغة الشكل المنطقي (المقطّع إلى مركبات تنغيمية)، ويتوقف هذا الأمر على المكان الذي سيتيسّر فيه الإخبار المناسب دلاليا. وبهذا تعتبر صياغة العلاقات الممكنة بين البنية المكونية التركيبية والتقطيع إلى مركبات تنغيمية – قاعدة التوافق التركيبي التطريزي بالنسبة للمركب التنغيمي- علاقة عادية إلى حد بعيد.

---

(1) المصدر نفسه، ص. 27.

وقد لا يحتاج المرء إلى القول: إن الجملة (العليا) توافق متوالية من مركب تنغيمي واحد أومن مركبات تنغيمية عديدة. وتستلزم كل القيود العامة الإضافية على التحاق مكون بالمركبات التنغيمية أن ينتج عن شرط الوحدة المعنوية المؤسس دلاليا.

وقد بينت لاحقا أن الإسناد الحر لتقطيع المركبات التنغيمية للجملة، وأن جعل هذا التقطيع المركبي موضوعا لشرط الوحدة المعنوية يسايران كليا المقاربة التي يجب أن تعتمد في إسناد النطاقات التنغيمية إلى الجملة. وبرهنت على أن العناصر النغمية التي تبني نطاق العلو الموسيقي للمركب التنغيمي تسند مباشرة (وبطريقة حرة) إلى البنية التركيبية السطحية، وعلى أساس هذا الإسناد تحدد الخصائص الدلالية الأساس لبؤرة الجملة.

وبينت، في تقصيها للإيقاع المركبي، أن المركب التنغيمي يوظَّف على أنه مجال بالنظر إلى بعض أنماط البروز الإيقاعي المحددة أساسا. ويعتقد أيضا أنه يوظف باعتباره مجالا خاصا لقواعد الصواتة القطعية. خصوصا قواعد الوصل الخارجي. رغم أنه يحتاج هنا إلى تحذير في إسناد دور المركب التنغيمي بالنظر إلى القواعد الصواتية من المفصل. وغالبا ما تتطابق حدود المركبات التنغيمية مع الوقوف الحقيقية، التي تمثَّل في نظريتها بوصفها مواقع صامتة في المدرج العروضي. إذن قد تكون القواعد متأثرةً بالمفصل الذي يعتقد أنه يملك المركب التنغيمي باعتباره مجالا لها وأنه لا يتحكم في تطبيق قواعده إلا تجاور القطع، و/ أوالمقاطع المحددة بالنظر إلى المدرج العروضي.

على العموم، سيكون ضروريا أن يحسم في الأدوار الخصوصية للمدرج العروضي وللبنية المكونية التطريزية في وصف الخصائص المفصلية التي تكون وثيقة الصلة بتطبيق القواعد الصواتية. وستتبنى الموقف القاضي بأن القاعدة الصواتية قد تتأثر بأي نوع من نوعي التمثيل المفصلي؛ أي أنها تتأثر إما بمجالات البنية التطريزية أوبتجاور محدد فوق المدرج[1].

وسنقف في الباب الثاني على نماذج من المركبات التنغيمية في العربية القرآنية، وعلى الكيفية التي يتم بها تقطيع تلك المركبات.

### 2.2.3.3.3 المركب الصواتي:

تستعمل سيلكورك مصطلح المركب الصواتي للإحالة على كل مستوى من البنية التطريزية يحتوي على ألفاظ مقولة حيوية واحدة أوأكثر. يأخذ التحليل المقترح، مبدئيا، بعين الاعتبار إمكانية أن اللغة قد تتكشف عن مستوى واحد من المركب الصواتي أوأكثر، في الحالة التي يمكن أن ينتج أفضل تمييز اصطلاحي:

---

(1) المصدر نفسه، ص. 27- 29.

المركب الصواتي1، والمركب الصواتي2، والمركب الصواتي3... والمركب الصواتي ن. المركب التنغيمي، إذن بهذا الاصطلاح، هو حالة خاصة من المركب الصواتي، أي أنه مركب صواتي مقترن بنطاق نغمي خاص وذو وظيفة هامة في تمثيل 'البنية الإخبارية' للجملة. وبهذا المعنى فإن وحدة القول، إذا وجدت، يجب أن تكون أيضا مركبا صواتيا.

وترى سيلكورك أنها قد استعملت اصطلاح المركب الصواتي قصد تطبيقه على مستوى (مفترض) من البنية التطريزية للإنجليزية والتي تتوسط المركب التنغيمي والكلمة التطريزية.

وقد نظر إلى المركب الصواتي للغة الإنجليزية باعتبار دوره في التقطيع الزمني للقول، مع تأثير في خصائصه الإيقاعية (سيلكورك 1978ج) وفي تقسيمه إلى وقوف (جي وكْروسجن 1981) في الوقت ذاته. وهي تعتقد في عملها هذا أن وجود هذه الوحدة في اللغة الإنجليزية مشكوك فيه إلى حد كبير، وتقدِّم «المواقعُ الصامتة في المدرج»، بالنسبة للتقطيع الزمني التركيبي، تمثيلا من اللاتمفصل أوالفصل بين المقاطع والذي يناسب وصف بعض الظواهر الإيقاعية[1].

وسنقدم نماذج من المركبات الصواتية في القول القرآني في الباب الرابع من هذا العمل عند حديثنا عن أثر الوقف في تقطيع الأقوال القرآنية إلى مركبات صواتية.

### 3.2.3.3.3 الكلمة التطريزية:

يعتقد كوكبة من اللسانيين أن من الضروري فرز وحدة في حدود حجم الكلمة ضمن التمثيل الصواتي. إن وحدة من هذا القبيل بإمكانها أن تصلح في تحديد مفاهيم وثيقة الصلة صواتيا من قبيل 'كلمة الاستهلال'، و'كلمة الختام' و'كلمة الداخل'، وأنها ستبدو إلزامية بصفة خاصة عندما تفشل كلمات الجملة المحددة في الاصطلاحات التركيبية في التوافق بشكل دقيق مع 'الكلمات' التي تقوم بدور في الصواتة. اقترحت سيلكورك وجود وحدة من البنية المكونية التطريزية، وهي الكلمة التطريزية، وذلك بالنسبة للإنجليزية والساسنكريتية، ولغات أخرى. وتزعم أن علاقات البروز خاصة بين وحدات من حجم الكلمة قد حددت ضمن الكلمة (التطريزية)؛ أي أن تلك الوحدة 'الكلمة (التطريزية)' تقوم بدور في النظرية العروضية والذي يتمثل في إجازة وصف 'نبر الكلمة الرئيس'. وتزعم بالإضافة إلى ذلك أن الوحدة التي تصلح لتحديد نبر الكلمة الرئيس هي الوحدة التي من خلالها يحدد مفهوم 'كلمة' المتعلق بتطبيق القواعد الصواتية. وكانت الفرضية هي أن المجالات بالنسبة للمبادئ تتحكم في علاقات البروز والقواعد في الوقت ذاته من أجل تطبيق الصواتة القطعية تطبيقا نسقيا.

---

(1) المصدر نفسه، ص. 29.

وفي تقديم مقاربة المدرج العروضي لوصف نبر الكلمة، بطبيعة الحال، تذهب سيلكورك إلى أنه ليس هناك تعليل واضح بالنسبة للكلمة المكونية الصواتية بمضمار علاقات بروز كلمة الداخل. إن "نبر الكلمة الرئيس" هو رصوف للمدرج العروضي في مستوى معين منه والذي يبنى داخل مجال وُصف باصطلاحات تركيبية. وتذعن اعتبارا لمفاهيم مفصلية من قبيل "كلمة الداخل"، و"كلمة الاستهلال"، و"كلمة الختام"، بأنه قد يعبر عنها، إما من خلال تجاور محدد بمنطق المدرج، وإما مباشرة بمنطق بنية الكلمة التركيبية.

إن نظريتها المقترحة للتقطيع الزمني التركيبي لها نتيجة مفادها: أن هناك أحيازا صامتة في المدرج داخل الكلمة التركيبية؛ لذا تتجاور المقاطع الداخلية للكلمة نفسها تجاورا صارما وفق المدرج العروضي. وبهذا تقترح أن "تجاور المدرج" قد يعوض بعض المفاهيم من أمثال مفهوم "داخل الكلمة" على الأقل. وتسند، بين الكلمات، نظرية التقطيع الزمني التركيبي درجات اللاتمفصل الإيقاعي المتنوع -أي، درجات القرب المتنوعة وفق المدرج- بتلك الأعداد المختلفة من مواقع المدرج الصامتة في التمثيل، اعتمادا على البنية المكونية التركيبية للجملة. إذن يمكن للمرء أن يدعي بأن المطالبة بمفاهيم "كلمة الاستهلال" و"كلمة الختام" يجب أن تكون خلف المطالبة بـ"نقص تجاور المدرج لما سبق" و"نقص تجاور المدرج لما يأتي"[1].

وسيكون اصطلاح "الكلمة التطريزية" مفيدا لنا عند الحديث عن الإيقاع في القول القرآني.

### 4.2.3.3.3 التفعيلة :

تعرف سيلكورك التفعيلة بأنها وحدة فوق مقطعية يصغر حجمها، عادة، عن حجم الكلمة، والتي تقوم بدور مركزي في وصف أنماط النبر في الإطار النظري "للصواتة العروضية". لقد أسدت فوائد في تمثيل الفرق بين المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة، وذلك بوصفها أداة لإحصاء توزيع المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة ضمن مجالات محصورة. في هذه الوظيفة، كما برهن برينس (1983) كثيرا وبطريقة مؤثرة، تُعوض التفعيلة بنظرية المدرج العروضي للنبر. إنه من الهام تسجيل، علاوة على ذلك، أن ثمة دليلا ضعيفا نسبيا على أن التفعيلة نفسها تصلح مجالا للقواعد الصواتية. أغلب القواعد الحساسة للتفعيلة المُدّعاة يمكنها أن تكون سهلة وبلا فقدان لتعميم يعيد سكب قواعد حساسة لتمييز تنبير المقطع المنبور. في النظرية الحالية بعض القواعد تعيد سكب قواعد حساسة لرصوف مقاطع المدرج العروضي. ومن ثم تفترض سيلكورك انعدام وجود تفعيلة مكونية تطريزية.

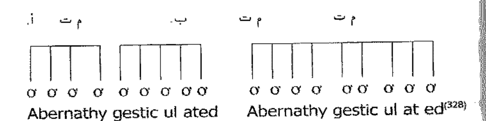
إذن، الافتراض الخاص الذي وضعته الباحثة بخصوص البنية المكونية التطريزية للتمثيلات الصواتية في اللغة الإنجليزية، هو: أن المركب الصواتي، والكلمة التطريزية، والتفعيلة ليست وحدات ضمن هرمية هذه اللغة، بينما المقطع والمركب التنغيمي هما وحدتان بالنسبة لهرميتها[2].

---

(1) المصدر نفسه، ص. 30- 31.

(2) بالنسبة للغة العربية تعتبر تلك الوحدات ضمن هرميتها التطريزية، بحسب أعمال أنكوجار وبحسب ما سنبلوره لاحقا.

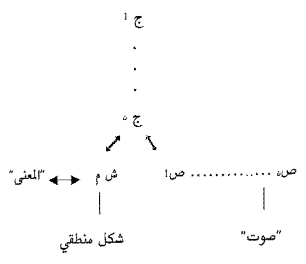
فمثلا يمكن تقديم البنية المكونية التطريزية لجملة Abernathy gesticulated من خلال تطيف المتوالية المقطعية بوصفها الطبقة التطريزية الدنيا. وتكون البنية المكونية إما الترسيمة (41.1أ) أو (41.1ب)[1]:




### 4.3 التحويل بين التركيب والصواتة :

ترى سيلكورك وفق نظريتها المرسومة، أن هناك ثلاث مراحل رئيسية في التحويل من التركيب إلى الصواتة. الأولى هي البنية التركيبية السطحية (جن)

الشكل: 42.1)[2].




وهي تتضمن متوالية من تمثيلات مستوى الكلمة الصواتية.

(1) المصدر نفسه، ص. 31.
(2) المصدر نفسه، ص. 2.

والمرحلة الثانية هي البنية السطحية المتضمنة للبنية التنغيمية، أوالبنية السطحية التنغيمية (ج'ن). (مصطلح البنية التنغيمية يدل على التقطيع الزمني للمركبات التنغيمية للجملة، (التي تمثل بطريقة مستقلة القطع)، والنطاقات التنغيمية للمركبات التنغيمية، وإسناد بعض من هذه الوحدات النغمية لمكونات خاصة من البنية السطحية).

والمرحلة الثالثة هي بنية سطحية تجمع البنية التنغيمية والمدرج العروضي، أوالبنية السطحية المُنغّمة والموقّعة إيقاعيا. قد تسمى (ج"ن) أوربما على نحو ملائم جدا، (صI). وهذا ما يجب اعتقاده تمثيلا صواتيا تحتيا للجملة[1].

وفي رأي سيلكورك إن (ج"ن) أو(ص I) هو التمثيل الذي تتم فيه المظاهر الهرمية للتمثيل الصواتي أساسا. إنه يتضمن بصورة جيدة كل المظاهر القطعية للتمثيل الصواتي، وقد مثلت في طبقات متنوعة ومستقلة القطع. ويحول هذا التمثيل (صI) بواسطة ما سمته القواعد الصواتية للجملة في داخل البنية السطحية الأصواتية (صن) التي تقتسم عددا من الخصائص – وليس كلها- مع (صI).

لم تقل سيلكورك الشيء الكثير بخصوص القواعد المشاركة في الاشتقاق من (صI) إلى (ص ن). لكنها تشير مجددا إلى أنه يظهر أن هذه الطبقة من القواعد تحدد فقط من خلال تلك المظاهر من التمثيل التي تكون صواتية بشكل صارم. في الحالة غير الموسومة على الأقل، لا يظهر أيضا أن هذه الطبقة من القواعد لا تسري بصورة سلكية. هذه الخصائص من القواعد الصواتية قد ينظر إليها على أنها انعكاسات لشرط عام هو أن القواعد الصواتية تكون عمياء بالنسبة للبنية التركيبية. في الحالة العامة إذاً، التمثيلات الصواتية، تبني نفسها ببنية غنية، وتتوسط بين البنية التركيبية، والقواعد الصواتية التي خصف، في نهاية المطاف، تفاصيل التحقيق الأصواتي للجملة. والحالات التي قد يظهر فيهما أن القواعد الصواتية تستدعي مباشرة البنية التركيبية السطحية فإنها توسم إلى أقصى حد وقد تكون إضافات سطحية[2].

إن التمثيل (ج'ن)، أي البنية السطحية المُنغّمة، هو التمثيل الذي ستقتصر سيلكورك على تفحص خاصياته، بينما تبدو لها تفاهة التحويل من البنية السطحية (جن) إلى (ج'ن ا).

وكما ذكر سابقا، تتبنى الباحثة فرضية مفادها: أن تقطيع المركبات التنغيمية يسند بطريقة حرة في السطح، ويصبح القيد البنيوي الوحيد هو أن الجملة التامة تفكك إلى متوالية من مركب تنغيمي واحد أومركبات تنغيمية غير متداخلة. (فرضية إضافية، ومستقلة هي أن الوحدات النغمية المكونة للنطاقات التنغيمية للمركبات تكون أيضا حرة الإسناد في هذا التحويل من جن إلى ج'ن .)، وتدعي أن بعض شروط

(1) المصدر نفسه، ص. 31.
(2) المصدر نفسه، ص. 31- 32.

سلامة التكوين المحددة في مستوى (ج'ن) تتحكم في علاقة البنية التنغيمية بالمعنى. وتتضمن هذه الشروط شرط وحدة المعنى، المتحكم في التكوين الدلالي للمركبات التنغيمية. (تتضمن هذه الشروط أيضا قواعد بؤرية، التي تتحكم في العلاقة بين النطاق التنغيمي للجملة وبنية بؤرتها.) هذه هي الشروط، وكذا المقاربة العامة للتنغيم، والتي سنقف عليها بتفصيل في الباب الثاني، ونقدم تطبيقاتها على الأقوال القرآنية.

إن التحويل من البنية السطحية التنغيمية ج'ن إلى البنية السطحية المُنغَّمة والموقَّعة إيقاعيا (ج''ن) (ص1) هو اهتمام من الاهتمامات المركزية بالنسبة لسيلكورك (1984). إن نظرية لهذا التحويل هي نظرية تجيب عن الكيفية التي تحدد بها مستويات (ج'ن) المختلفة البنية الإيقاعية للجملة، وهذه المستويات هي: التعقيف الموسوم تركيبيا، والانتظام في مقاطع، وتقطيع المركبات التنغيمية، وإسناد البؤرة ذات الصلة الوثيقة بالعناصر النغمية.

إن النظرية المدافع عنها هنا هي: أن أربعة مكونات تتضامن في هذا التحويل: إسناد المدرج العروضي إلى النص، وتناغم المدرج العروضي، والتقطيع الزمني التركيبي، واللاتنبير.

تسترجع قواعد مكون إسناد المدرج العروضي إلى النص، وقواعد مكون التقطيع الزمني التركيبي، استرجاعا مباشرا البنية التركيبية للجملة، كما تسترجع قواعد تقطيعها إلى مركبات تنغيمية. وتستدعي قواعد اللاتنبير، وقواعد إسناد المدرج العروضي إلى النص، استدعاء مباشرا التكوين المقطعي للجملة. أخيرا، يأخذ بعين الاعتبار إسنادُ المدرج العروضي إلى النص الاقترانات النغمية للمقاطع أيضا.

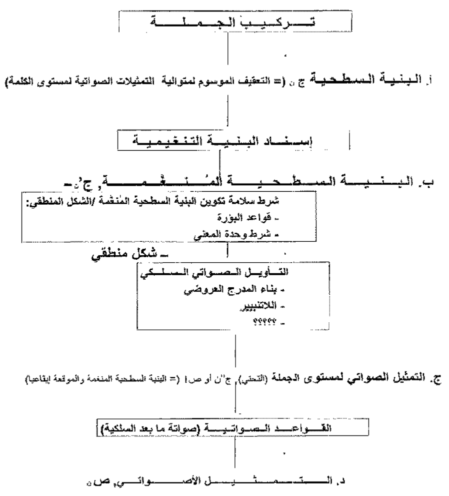
النتيجة الدالة لعمليات استقراء (ص1) هو اكتشاف سريان القواعد سريانا سلكيا. وترى سيلكورك من الهام أن تسجل - في تقديم الإطار النظري الصوري الحالي- أن القواعد السلكية هاته ليست قواعد للصواتة؛ بل هي قواعد متآزرة في بناء تمثيل صواتي على أساس التمثيل التركيبي. قد نفكر في أن السلكية، في نحو الجملة على الأقل، هي مبدأ يتحكم في تأويل التمثيل التركيبي فقط بصفته تمثيلا صواتيا، أكثر من كونه مبدأ يتحكم في علاقة تمثيل صواتي (المبنين تركيبيا) بتمثيل آخر. (بطبيعة الحال، إن تقييد السلكية بتحويل بناء التمثيل الصواتي التحتي (ص1) سيكون غير ضروري إذا "حذفت" البنية التركيبية من (ص1)، إنه احتمال بالتأكيد جدير بالاعتبار.)[1].

---

[1] المصدر نفسه، ص. 32- 33.

وقد لخصت رأيها بخصوص تنظيم النحو في الشكل (43.1):

الشكل (43.1):




**انظر:** Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax:** The Relation between Sound and Structure, P. 34

## 5.3 خلاصة :

لقد تكشف - من خلال هذا الفصل- الوضعُ الجديد الذي صار للتطريز في صواتة ما بعد النسق؛ فاتضح دور الأنغام في ميلاد الصواتة المستقلة القطع، كما اتضحت الكيفية التي قادت من خلالها الأنساق النبرية والإيقاعية إلى ظهور الصواتة العروضية، ومراجعة العلاقة بين التركيب والصواتة في ضوء نظرية المجالات التطريزية.

وقد تبين لنا - من خلال ذلك- أن الصواتيين التوليديين الجدد قاموا بقراءة نقدية للصواتة الكلاسيكية بعامة، وأبانوا عن مَقْدُرَة مُقَدَّرَة في استلهام معطياتها والتقاط إنجازاتها فيما يتعلق بالتطريز.

كما استنتجنا أن كولدسميث عاب على النظرية المعيار سقوطها في فرضية التجزيء المطلق، واعتمد للبرهنة على فشل هذه الفرضية ظواهرَ نغميةً محددة وهي: أنغام النطاق، واستقرار النغم، ومستويات اللحن، والأنغام الطافية، والامتداد الآلي. وهذه الظواهر تمتاز بترابطها وبإربِاكها لصواتة النسق. وعلى إثرها انبثقت الصواتة المستقلة القطع، التي تبين فيما بعد أنها نموذج فعال وقادر على تفسير ظواهر أخرى من قبيل الصرف العربي، والإمالة، والطول التعويضي... وكل ذلك وفق قيود ومبادئ بسيطة.

ورأينا - من ناحية أخرى- أن الانكباب على النبر والإيقاع اللسانيين، انطلاقا من أوليات تشابهية، شكل السبب المباشر في انبثاق النظرية العروضية من خلال ورقة ليبرمان وبرينس (1977) المقترحة على أساس ليبرمان (1975). وقد نُظِرَ إلى النبر، في النظرية الجديدة، على أنه علاقة بين الوحدات (المقاطع خصوصا) وهي علاقة منظمة في بنية هرمية. وقد كان من نتائج هذه المراجعة في فهم النبر إسنادُ وضع هام للتنظيم الهرمي للوحدات التطريزية، مثل المقطع، والتفعيلة، والكلمة التطريزية.

وقد تبين لنا أن الصواتيين العروضيين يوظفون، قصد الإمساك بتعميم دال للنبر وتخصيص المظهر الإيقاعي، بنيتين هرميتين مختلفتين: الشجرة العلائقية ق/ ض والمدرج العروضي. ويمثل للبروز النسبي، بصورة تجريدية، على أنه علاقة بين المكونات في الأشجار القوية والضعيفة.

وقد خلصنا إلى أن الطبيعة المزدوجة للمجال هي نتيجة حتمية للطبيعة المركبية للملامح، التي تنسج علائق في مختلف نقط السلسلة الكلامية. وبهذا فالملامح المختلفة قد تتقاسمها مجالات عديدة.

وتبين لنا - من خلال ذلك- دور الهرميتين الإيقاعية والتطريزية في تنظيم العلاقة بين الملامح التطريزية والتي صيغت في إطار نظرية المجالات التطريزية نموذج سيلكورك (1984). وإذا كانت مكونات الهرمية التطريزية تتميز باللاتجانس (حيث تم تحديد المورا، والمقطع، والتفعيلة وفق معايير صواتية، بينما تم اشتقاق المكونات الأخرى انطلاقا من الإخبارات الصرفية، والتركيبية، والدلالية) فإنها - مع ذلك- تقوم بوظائف أساس في التحاليل الصواتية: إنها تحمل على أنها مجالات تطبق في ثناياها القواعد أوالمبادئ الأساس في صياغة الفونيمات القطعية أوفوق القطعية.

ورغم تعدد الهرميات المقترحة إلا أنها تلتقي في احتواء المكونات التطريزية الكبرى لنظيرتها الصغرى. وقد تبين تعدد المقاربات أيضا فيما يتعلق بالعلاقة بين الصواتة والتركيب؛ إذ وقفنا على "المقاربة القائمة على النهاية" و"المقاربة القائمة على العلاقة"، كما أن الصواتة الإيقاعية تدمج بين المدرج العروضي والهرمية التطريزية، خصوصا نموذج سيلكورك (1984) الذي سنستفيد منه في دراسة القضايا التطريزية في القراءات القرآنية بخاصة وفي اللغة العربية بعامة.

الفصل الرابع

# القضايا التطريزية في التراث العربي القديم



## 0.4 تمهيد:

نتغيى، من خلال هذا الفصل، الكشف عن قضايا التطريز في مكنون التراث العربي القديم، وتجميع إشراقات العرب بخصوصه.

والواقع أن السبيل إلى ذلك يستلزم الانطلاق من فرضية: وحدة العلوم وتكاملها في التعاطي مع الظاهرة الصوتية العربية، حيث توزعت قضاياها بين حقول معرفية عديدة. وبهذا الشأن فإذا كانت مجالات معينة تشح فيما يتعلق بالتطريز فإن مجالات أخرى تلقي أضواءً معتبرة على قضاياه.

إن النفي الذي قطع به بعض الدارسين، بخصوص هذه القضايا في تراثنا، يفرض علـى كل متفحص لها في اللغة العربية مزيدَ تقصٍ في المظان القديمة من جهة، ومن جهة أخرى يمكننا هذا التقصي، انطلاقا من فرضية تكامل العلوم، أن نفهم فهما جزئيا، لماذا أغفل النحاة والقراء والمجودون وعلماء المعاني وأصول الفقه مجموعة من الظواهر التي تقوم بدور أساس في بنية الأقوال. ويمكننا علاوة على ذلك أن ندمج عطاءات الطبيعيات والموسيقى والخطابة في ما قدمته باقي العلوم لنكون بذلك صورة تامة وواضحة عن الدراسة الصوتية عند العرب[1].

وسنقارب الظواهر التطريزية في الدراسات النحوية والصرفية القديمة في المبحث (1.4)، وسنبين في العنصر (1.1.4) سبب إغفال النحويين والصرفيين للظواهر التطريزية في نظر المستشرقين والعرب المحدثين، وفي العنصر (2.1.4) سنعرض النبر والتنغيم في الدراسات النحوية والصرفية القديمة، ثم نقدم في المبحث (2.4) الظواهر التطريزية في الدراسات الأصولية والبلاغية والنقدية والإنشائية القديمة، وفي المبحث (3.4) الظواهر التطريزية في كتب الموسيقى والخطابة. وسنتناول فيه: عوامل اهتمام كتب الموسيقى والخطابة بالظواهر التطريزية في العنصر (1.3.4) وفي العنصر (2.3.4) المقطعَ: بنيته وأشكاله، وفي (3.3.4) علاقةَ المقاطع بالظواهر التطريزية، أما في (4.3.4) فسنتناول قواعدَ التنغيم والنغم والنبر والإيقاع، ثم نختم بخلاصة في (4.4).

وإذا ما تمكن من تحقيق ذلك فإننا سنكون قد استكملنا الكشف عن التطريز في التراثين اللساني الغربي، والصواتي العربي المبثوثة قضاياه التطريزية في مظان وحقول معرفية عديدة.

---

(1) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2. 352.

## 1.4 القضايا التطريزية في الدراسات النحوية والصرفية العربية القديمة:

### 1.1.4 سبب إغفال النحويين والصرفيين للظواهر التطريزية في نظر المستشرقين والعرب المحدثين:

التقى ثلة من الدارسين في نفي الظاهرة التطريزية (أوجوانب منها) عن كتب النحو والصرف العربية القديمة. يقول هنري فليش Henry Fleisch "نبر الكلمة فكرة كانت مجهولة تماما لدى النحاة العرب، بل لم نجد له اسما في سائر مصطلحاتهم [...] أما علم الصرف فيبدو أن فكرة النبر قد أهملته جزئيا، وذلك في حالة واحدة فحسب، حين تلحق بالاسم المؤنث ألف التأنيث الممدودة (المنبورة) في مقابل الألف المقصورة (غير المنبورة) [...] وهذه الحالة تدع رغم ذلك دورا ثانويا للنبر"[1].

ويقول جان كانتينو Jaune Cantineau: "لا يمكن أن نعول على النحاة العرب القدامى فيما يخص التطريز، فهم لم يهتموا بالمقطع ولا بالتقطيع المقطعي، فإذا كانوا قد اهتموا بكمية الحركات والإيقاع الشعري المبني على هذا الكم فإنهم لم يهتموا لا بنبر الكلمة ولا بتنغيم الجملة، واقتصرت دراستهم على الوقف"[2].

وتبعهما أنيس فريحة بقوله: "إن قضية النبرة لم يعرها العرب أقل انتباه [...] ولم يعطها لغويو العرب حقها من العناية، حتى إنهم لم يضعوا لها لفظا خاصا، ونعني قضية النبرة وأثرها في الحركة من حيث الطول والقصر"[3].

وهذا التعميم وقع فيه الأنطاكي كذلك بقوله: "قواعد التنغيم في العربية مجهولة تماما، لأن النحاة لم يشيروا إلى شيء من ذلك في كتبهم"[4].

ومثل هذا القول ردده تمام حسان بقوله: "التنغيم في اللغة العربية الفصحى غير مسجل ولا مدروس، ومن ثم نخضع دراستنا إياه في الوقت الحاضر لضرورة الاعتماد على العادات النطقية في اللهجات العامية"[5]. وأضاف في موضع آخر بأن: "دراسة النبر ودراسة التنغيم في العربية تتطلب شيئا من المجازفة؛ ذلك لأن العربية لم تعرف هذه الدراسة في قديمها، ولم يسجل لنا القدماء شيئا من هاتين الناحيتين. وأغلب الظن أن ما ننسبه للعربية الفصحى في هذا المقام إنما يقع تحت نفوذ لهجاتنا العامية"[6].

---

(1) فليش، هنري (1966): العربية الفصحى، ص. 49.

(2) Cantineau, J (1960): **Etudes de Linguistique Arabe**, P. 149.

(3) فريحة، أنيس (1955): اللهجات وأسلوب دراستها، ص. 70، نقلا عن مجاهد، عبد الكريم عبد الرحمن (1982): الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني، ص. 74.

(4) الأنطاكي، محمد (1969): المحيط في أصوات العربية و نحوها و صرفها، ص. 252.

(5) حسان، تمام (د.ت): اللغة العربية :معناها ومبناها، ص. 228.

(6) حسان، تمام (1986): مناهج البحث في اللغة، ص. 197-198.

ولم يتوقف الأمر عند هؤلاء الدارسين، بل ما زالت الكتابات تتوالى مكررا أصحابها آراء سابقين، ومن ذلك قول الضالع (1999): على الرغم من إحاطة العرب القدماء بالتحليل اللغوي الدقيق والدرس النحوي العميق للغة العربية ونصوصها لم تعثر - حسب علمي- على ما يدل على تناولهم ظاهرتي النبر والتنغيم. ومع أنهم قدموا لنا في علمي التجويد والقراءات ما تناولوه عن الوقف والاستغراق الزمني، وهما من المظاهر التطريزية prosodic أوالفو[ق] قطعية suprasegmental التي تشمل النبر والتنغيم إلى جانب هاتين الظاهرتين، فلم يذكروا عنهما شيئا ولو بأوجز عبارة تدل على وجودهما في اللغة العربية وإحساس القدماء بهما.

وبطبيعة الحال لا تخلو أي لغة طبيعية من نبر وتنغيم. فهما يتحققان في أي كلام منطوق في أي لغة من اللغات الحية. واللغة العربية كانت قديما – وما زالت حديثا- إحدى اللغات الحية؛ فمن الطبيعي أن يوجد بها نبر وتنغيم قديما، كما يوجد بها حديثا [...] ولكن النبر بطبيعة الحال موجود في اللغة العربية على المستوى الصوتي phonetic أي في التحقيق الصوتي غير الوظيفي [...] والتنغيم موجودا أيضا في اللغة العربية على المستوى الصوتي phonetic level بصورة بسيطة بالمقارنة مع بعض اللغات الأخرى مثل الإنجليزية[1].

ويجتر هذه الآراء دارسون آخرون[2]، حتى جاز لنا أن نستنتج مع أحمد كشك: وجود إحساس عام عند اللغويين المعاصرين يؤكد بعد التنغيم [والنبر] عن أن يكون له[لهما] قيمة صرفية أونحوية في لغتنا العربية، وأنه لم يخطر ببال القدامى استخدامه [هما] من هاتين الناحيتين[3].

وتكاد تتفق هذه الآراء على النفي القاطع لمعرفة أوفهم النحويين والصرفيين القدامى لظاهرتي النبر والتنغيم بخاصة (أوللظاهرة التطريزية بعامة على نحو ما ذهب إليه كانتينو)، أولتوظيفهم لأي اصطلاح يحيل على النبر، والتنغيم. وفي هذا تعميم مخل بالنسبية العلمية، ومن شأن هذا الحكم القطعي أن يحرف أبصارنا وبصائرنا عن الحقيقة العلمية حتى ولو كانت بسيطة ونسبية أونتيجة عن مجرد حدوس[4]، وقد يفند هذه الأحكام الاستقصاء المتأني.

---

الضالع، محمد صالح (1999): **قضايا أساسية في ظاهرة التنغيم في اللغة العربية**، ص. 10.

نستثني من هؤلاء: المسدي، عبد السلام (1981)، ومجاهد، عبد الكريم عبد الرحمن (1982)، حنون، مبارك (1997، و1998)، وكشك، أحمد (1997)، وزاهيد، عبد الحميد (1999أ) ...

كشك، أحمد (1997): **من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي**، ص. 57.

حنون، مبارك(1997): **في بنية الوقف وبنينة اللغة**، ج. 2، ص. 352.

والواقع أن الدراسات النحوية والصرفية تشهد لأصحابها على إسهابهم في معالجة جوانب من التطريز وبخاصة: الوقف (الإشمام، والروم...)، والطول (المد والإدغام...)، والإيقاع (تخفيف الهمز والإمالة، والتفخيم، والاتباع...) فهذه ظواهر قتلت بحثا من جوانبها المتعددة[1].

ولكن إذا كان قَصْدُ هؤلاء من التطريز هو نطاقه الأكثر أرثوذكسية، أي النبر والنغم والتنغيم بتعبير أندرسن، فإن تلك المظان التراثية، مع ذلك، لم تخلو خلوا مطلقا منه، وهذا يدعو كل باحث عن الحقيقة، ومترصد لها، أن يطيل النظر في مكنون إرثنا الصوتي بكل صبر وأناة.

### 2.1.4 النبر والتنغيم في الدراسات النحوية والصرفية القديمة:

لم يغب مصطلح "النبر" أو "النبرة" عن علماء النحو والصرف، ولا توظيفه على نحو ما هو قائم في الدراسات الصواتية والأصواتية الحديثة، فهذا ابن جني يستهل كتابه (الخصائص) بـ(باب القول على الفصل بين الكلام والقول)، ويقوده حديثه عن إكثار الشعراء من استعمال اصطلاح الكلام للدلالة على الجمل التامة إلى القول: "ومما يؤنسك بأن الكلام إنما هو للجمل التوام دون الآحاد أن العرب لما أرادت الواحد من ذلك خصته باسم له لا يقع إلا على الواحد، وهو قولهم: "كلِمة"، وهي حجازية، و"كِلْمة" وهي تميمية. ويزيد في بيان ذلك قول كُثَيِّر:

| | |
|---|---|
| لو يسمعون كما سمعتُ كلامَها | خرُّوا لعَزَّةَ رُكَّعـا وسُجُودًا |

ومعلوم أن الكلمة الواحدة لا تشجو، ولا تحزن، ولا تتملك قلب السامع، إنما ذلك فيما طال من الكلام، وأمتع سامعيه، بعذوبة مستمعه، ورقة حواشيه [...] وقد أكثر الشعراء في هذا الموضع حتى صار الدال عليه كالدال على الشاهد غير المشكوك فيه ألا ترى إلى قوله:

| | |
|---|---|
| وحديثُها كالغيثِ يَسْمَعُهُ | راعي سِنينَ تتابعتْ جَدْبـا |
| فأصاخَ يرجو أن يكون حَيًا | ويقولُ من فرَحٍ هَيَا ربّا |

---

(1) يمكن العودة على سبيل المثال إلى كتب سيبويه، وابن يعيش، والاستراباذي، وابن جني، وابن عصفور الإشبيلي، والسيوطي للوقوف على هذه الظواهر.

(2) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 213.

يعني حنين السحاب وسَجْره، وهذا لا يكون عن نبرة واحدة، ولا رَزْمة مختلسة، إنما يكون مع البدء فيه والرجع، وتـثـنّي الحنين على صفحات السمع"[1].

يذكر أبو الفتح أن الشعراء قد أكثروا في استعمال الكلام للإحالة على اجمل التوام لا على الكلمة الواحدة. إن حديث المتغزل بها - في البيت الشعري- يشجي ويطرب وهذا لا يتأتى إلا عن كلمات لا عن كلمة واحدة، وهذا معلوم عندهم حتى صار الدال عليه كمقيم الدليل على مما لا يشك فيه من الأمور المعلومة بالضرورة. وهذا الحديث يماثل حنين السحاب وسجره[2]، يسمعه راعي توالت عليه سنين من الجدب وتتابعت، فأصاخ السمع لصوت الرعد وكله رجاء أن يصير السحاب مطرا. وقد عقب ابن جني على هذا بقوله: "وهذا لا يكون عن نبرة واحدة، ولا رزمة مختلسة إنما يكون مع البدء فيه والرجع، وتثنى الحنين على صفحات السمع." وقوله: "وهذا" يعني؛ الشجو والطرب والاستحسان والاستعزاب لحديثها، لا يكون عن نبرة واحدة أي؛ لا يكون عن كلمة واحدة منبورة، ولا رزمة مختلسة أي؛ ولا يكون عن مجموعة أصوات أوكلمات مختلسة أي؛ ذهب فيها بعض الصوت وبقي بعضه نتيجة السرعة وعدم التأني في النطق[3]، وإنما يكون مع البدء والرجع، وما يحدثه الحنين من تموج (أوتثـنٍ) على صفحات السمع[4].

ويعضد هذا التأويل مقولة ابن جني في بيت كثير عزة، مما يعني أن مراده بالنبرة الواحدة الكلمة المنبورة، والرزمة المختلسة مجموعة من الكلمات ذات الأصوات المختلسة.

وبهذا يتضح من نص ابن جني:

أن النبر يقابل الاختلاس، وأن فيه يرفع الصوت، وهذا يساوق قول نحاة آخرين، يقول صاحب (كتاب الأفعال) موظفا مصطلح النبر: "وَنَبَرَ الكلام نبرا: همزه، والشيء: رفعه، ومنه المنبر، وبالرمح: طعن، والغلام: ترعرع، والحرف: همزه، وقريش لا تنبر أي لا تهمز"[5]. ويكون النبر عند أبي الفتح بالتأني، والاختلاس بالسرعة. وهذا التأني يبرز الأصوات ويجعل السلسلة الكلامية متموجة لما تتخللها من نبرات، وهذا ما يفهم من قوله: "تثني الحنين على صفحات السمع".

---

ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 1، ص.27-29.

صوت الناقة إذا مدت حنينها اثر ولدها، وقد استعمل هنا في صوت الرعد.

الفيومي، أحمد عبد التواب (1991): **أبحاث في علم أصوات اللغة العربية**، ص. 182.

في لسان العرب لابن منظور مادة (رزم): الرَّزَمَةُ، بالتحريك: ضرب من حَنين الناقة على ولدها حين تَرْأَمُه، وقيل: هو دون الحنين والحنين أشد من الرَّزَمَة [...] رَزَمَةُ الصبي: صوته. وأَرْزَمَ الرَّعد: اشتد صوته، وقيل: هو صوت غير شديد، وأصله من إرزام الناقة. ابن الأعرابي: الرَّزَمة الصوت الشديدُ. ورَزَمَةُ السباع: أصواتها. وفيه أيضا مادة (ث ن ي) التثني هو: التكسر والانخناث، وهو في معجم العين للخليل مادة (ث ن ي): التلوي، وسنعود لهذا المصطلح عند الجاحظ في الفقرة المقبلة.

السعدي، علي بن جعفر (1983): **كتاب الأفعال**، ج. 1، ص. 243.

2. أن النبر يقع في الكلمة، ولا يتم ذلك إلا في جزء واحد أومقطع بتعبير المحدثين.
3. أن تعاقب النبرات في الكلام التام (الجمل) ينتج عنه الإيقاع، أي الشجو والطرب والاستحسان. ولا يتحصل ذلك من كلمة واحدة منبورة أومن كلمات مختلسة. "ومجمل القول أن ابن جني يقول إن الشجو والطرب بحديثها لا يكون عن كلمة واحدة منبورة، ولا يكون عن مجموعة كلمات اختلست أصواتها اختلاسا أي لم تنبر، وإنما يكون مع مد الصوت وترديده في الحلق مترنمة، ومع النطق بكلمات متوالية منبورة أي يكون عن توالي عدد من النبرات فيما يسمى بالكلام المتصل. فتبدو الأصوات على صفحات السمع مثنية متعوجة"[1].

وبذلك يستنتج أن ابن جني لم يدرك النبر لفظا فحسب، وإنما استوعب معناه وأثره؛ حيث اعتبر النبر عملية تدرك بالسمع في صورة ضغط على جزء من الكلمة، وبتوالي النبرات (أي التثني) في السلسلة الكلامية يتحصل الإيقاع في شكل شجو وطرب. وأن "ما فات علماء العربية القدامى بصدد ظاهرة النبر هو عدم نصهم على أمكنة وقوعه، أما مسمى هذه الظاهرة وكنهها أوحقيقتها، وملامحها، ودورها في اللغة فقد عرفوه تماما، ولا يختلف البحث الحديث معهم في شيء منها"[2].

وأما ظاهرة التنغيم، فلا تخلو المصنفات اللغوية القديمة من حديث عنها، وقد ردّد باحثون كثيرون مقولة ابن جني النفيسة: "وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم سير عليه ليل، وهم يريدون: ليل طويل، وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله طويل أونحو ذلك، وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته. وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلا! فتزيد في قوة اللفظ بـ(الله) هذه الكلمة، ولتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها أي رجلا فاضلا أوشجاعا أوكريما أونحو ذلك. وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنسانا! وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنسانا سمحا أوجوادا أونحو ذلك.

فعلى هذا وما يجري مجراه تحذف الصفة. فأما إن عريت من الدلالة عليها من اللفظ أومن الحال فإن حذفها لا يجوز [...] ومن ذلك ما يروى في الحديث: لا صلاة لجار المسجد إلا في المسجد؛ أي لا صلاة كاملة أوفاضلة، ونحو ذلك. وقد خالف في ذلك من لا يعد خلافه خلافا"[3].

---

(1) الفيومي، أحمد عبد التواب (1991): **أبحاث في علم أصوات اللغة العربية**، ص. 183-184.

(2) المرجع، نفسه، ص. 185.

(3) ابن جني، عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 2، ص. 370-372.

وبهذا يتضح أن النحاة لم يغفلوا بتاتا التنغيم؛ فحذف الصفة – حسب النص أعلاه- منسوب لعالم النحو سيبويه، ويعوض المحذوف بقرينة أداء الكلام؛ أي التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم، وهي تلوينات صوتية تسد مسد التلفظ بالصفة والتصريح بها. إن الأمر يعني أن يذهب الصوت وأن يجيء في الهواء وأن يطول ويرفع ويعلي ويزاد في مده أي أن المتكلم يحدث تغييرات في طبقة الصوت[1]؛ إذ ورد في لسان العرب): تُطَوَّحَ إذا ذهب وجاء في الهواء وفيه أيضا: "طَرَّحَ الشيءَ: طوّله، وقيل: رَفَعه وأعلاه، وخص بعضهم به البناء فقال: طَرَّح بناءه تَطْريحاً طوَّله جدًّا[2].

ويترجح لنا، من خلال هذا، ومن قول أبي الفتح في موضع آخر في المدات "وذلك من شأن المدات، ولذلك استعملن في الأرداف والوصول والتأسيس والخروج وفيهن يجرى الصوت للغناء والحداء والترنم والتطويح"[3]، أن التطويح وكذا التطريح –في كتاباته- هما المرادفان الاصطلاحيان للتنغيم في الدرس الصوتي الحديث.

لقد شدد أبو الفتح على قيمة هذه التلوينات الصوتية، وجعلها في مستوى دلالات الحال، فأما إن عريت من الدلالة عليها من اللفظ أومن الحال فإن حذفها لا يجوز."

ويذهب الضالع (1999) أن نص ابن جني لا يدل على تنبه إلى النبر والتنغيم، ولكنه يدل على تنبه إلى الوسائل الصوتية والحركية غير اللغوية التي تضاف إلى الوحدات اللغوية وتحيط بها معبرة عن دلالات مقصودة حسب الموقف والمقام والحال [= الظواهر المصاحبة للغة]. فمن الوسائل الصوتية الرمزية التي يستعين بها المتكلم في تلوين كلامه وتصوير ألفاظه: التفخيم كما يحدث عندما ننطق كلمة "كبير" بلفظ مفخم يتسع فيه التجويف الفموي لتصوير العظم والمبالغة في الضخامة، والترقيق كما يحدث عندما ننطق كلمة "صغير" بلفظ مرقق يضيق فيه التجويف الفموي لتصوير الضآلة وقلة الحجم، وإطالة الحركات القصيرة ومطل الحركات الطويلة ومدها تصويرا للطول أوالبعد. وقد يصاحب هذه الوسائل الصوتية حركات جسمية أوإشارية[4].

ويبدو أن هذا الرأي لا يخلو من تمحل بعيد في تخريج كلام ابن جني، والواقع أن الأمر عند ابن جني يتجاوز الإشارات إلى النصوص الطويلة المنظمة لهذه الظاهرة[5]، ونعضد تلك النصوص بقوله في

---

حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 356.

ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت): لسان العرب، مادتا: (ط وح)، و(ط رح).

ابن جني، عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 233.

الضالع، محمد صالح (1999): قضايا أساسية في ظاهرة التنغيم في اللغة العربية، ص. 25.

انظر: البايبي، احمد (2003): التنغيم عند ابن جني، ص. 6-17؛ حيث تمت تجلية التنغيم عند النحاة من خلال أعمال ابن جني النبيهة، وسيقت نصوصه منظمة في ثلاث فقرات؛ عولجت في الأولى الملامح التنغيمية، وفي الثانية وظائف التنغيم الانفعالية والتعبيرية والتركيبية والدلالية على التوالي، وبهذا ظهر في الفقرة الثالثة أن التنغيم ليس مشارا إليه فحسب، بل يخرق قواعد النحاة التركيبية، والصوتية، والدلالية، والإعرابية.

(المنصف): إن أهل اللغة قد يصلون إلى إبانة أغراضهم بما يصحبونه الكلام مما يتقدم قبله، أويتأخر بعده، وبما تدل عليه الحال [...] فإن لها في إفادة المعنى تأثيرا كبيرا، وأكثر ما يعتمدون في تعريف ما يريدون عليه[1].

إن الإحساس الواعي بالتنغيم (أوالتطويح) عند ابن جني ثابت ثبوتا لا تخطئه بديهة الدارس المنصف.

وإذا اكتفينا بذكر هذا الجزء من عبارات أبي الفتح التي لا تخلو من فطانة ونباهة، وادخرنا الجزء الأكبر منها، وبخاصة تلك الواردة في حقل الاحتجاج للقراءات الشاذة، لتسهم في بناء التصور الذي نروم إقامته، فإن إشراقات الإحساس بالتنغيم تنبعث من كتابات نحاة آخرين من قبيل ابن يعيش القائل في باب الندبة: أعلم أن المندوب مدعو ولذلك ذكر مع فصول النداء لكنه على سبيل التفجع فأنت تدعوه وإن كنت تعلم أنه لا يستجيب كما تدعو المستغاث به وإن كان بحيث لا يسمع كأنه تعده حاضرا وأكثر ما يقع في كلام النساء لضعف احتمالهن وقلة صبرهن، ولما كان مدعوا بحيث لا يسمع أتوا في أوله (بيا أو وا) لمد الصوت ولما كان يسلك في الندبة والنوح مذهب التطريب زادوا الألف آخرا للترنيم كما يأتون به في القوافي المطلقة وخصوصا بالألف دون الواو والياء لأن المد فيه أمكن من أختيها[2]. وقال في حرف النداء: الغرض من حروف النداء امتداد الصوت وتنبيه المدعو فإذا كان المنادى متراخيا عن المنادى أومعرضا عنه لا يقبل إلا بعد اجتهاد أونائما قد استثقل في نومه استعملوا فيه جميع حروف النداء ما خلا الهمزة وهي يا وأيا وهيا وأي لأنها تفيد تنبيه المدعو ولم يرد منها امتداد الصوت لقرب المدعو[3].

إن رفع الصوت، ومده، والترنم به هي ملامح تنغيمية بامتياز. وسنفصل القول فيها تفصيلا في الباب الثاني من هذا العمل.

فهذه إشارات للغويين العرب القدامى، وهي ليست قليلة ولا نادرة، خاصة إذا أضيفت إليها أعمال النحاة المبسوطة في نطاق حقول معرفية أخرى، فصارت جزءا منها، وإن كانت صادرة عن النحاة وبخاصة في حقل الاحتجاج للقراءات القرآنية (من قبيل أعمال أبي علي الفارسي، وتلميذه النجيب ابن جني، وابن أبي طالب القيسي...)، وفي حقل إعراب القرآن (من مثل أعمال الزجاج، والفراء، وابن خالويه، والنحاس، والعكبري...)، وهذا مما ندخره إلى حينه.

---

(1) ابن جني، عثمان (1983): المنصف: شرح ابن جني لكتاب التصريف للمازني، ج. 1، ص. 255.

(2) ابن يعيش، موفق الدين يعيش ابن علي (د.ت): **شرح المفصل**، ج. 2، ص. 13.

(3) المصدر والجزء نفسهما، ص. 15.

## 2.4 القضايا التطريزية في الدراسات الأصولية والبلاغية والنقدية والإنشائية القديمة:

رغم أن عددا من قضايا التركيب التي عالجها علم أصول الفقه، وعلم المعاني، مثل الاستفهام والنداء والتعجب والأمر والنهي والفصل والوصل... تستوجب مقومات تطريزية، إلا أن علماء الأصول وعلماء المعاني الذين أخذوا بعين الاعتبار الجوانب التداولية للغة، لم يلامسوا هذه القضايا التطريزية لا من قريب ولا من بعيد[1]. إن حذف أصحاب هذين الحقلين المعرفيين للظواهر التطريزية يبدو غريبا وغير مستصاغ، لأن هذين الفرعين المعرفيين كان من المفترض أن يكونا مؤهلين أكثر من غيرهما لاحتضان التطريز بحكم أن موضوعاتهما تستدعي مقومات تطريزية، وبحكم أنهم نظروا إلى الألفاظ في علاقتها بمعانيها، وبحثوا أوجه العلل والأمارات وتحققوا من المقاصد والمساقات[2].

ومع هذا الحذف، استشعر علماء المعاني والأصول مقومات التطريز، وتؤكد هذا الزعم بعض الإشارات النادرة. ومنها حديث الجرجاني العرضي عن النغم؛ حيث قال في الذين جعلوا الفصاحة في معاني النحو وأحكامه: "ومما تجدهم يعتمدونه ويرجعون إليه قولهم: إن المعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ، وهذا كلام إذا تأملته لم تجد له معنى يصح عليه غير أن تجعل تزايد الألفاظ عبارة عن المزايا التي تحدث من توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، لأن التزايد في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ونطق لسان محال، ثم إنا نعلم أن المزية المطلوبة في هذا الباب مزية فيما طريقه الفكر والنظر من غير شبهة، ومحال أن يكون اللفظ له صفة تستنبط بالفكر ويستعان عليها بالروية اللهم إلا أن تريد تأليف النغم وليس ذلك مما نحن فيه بسبيل. ومن هاهنا لم يجز إذا عدت الوجوه التي تظهر بها المزية أن يعد فيها الإعراب وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية"[3]. إن الجرجاني يقر بأن في تأليف الأنغام تزيدا في اللفظ، ويستعان على استنباط هذا التزيد بالفكر والروية.

ومن النصوص الواردة في سياق علاقة المعاني بالألفاظ كذلك، قول الكفوي: "واللفظ على مصطلح أرباب المعاني عبارة عن صورة المعنى الأول، والدال على المعنى الثاني على ما صرح به الشيخ حيث قال: إذا وضعوا اللفظ بما يدل على تفخيمه لم يريدوا اللفظ المنطوق، ولكن معنى اللفظ الذي دل على المعنى الثاني"[4]. حيث نلحظ أن أصحاب المعاني – حسب نص الكفوي- يجعلون اللفظ مكتسبا المعنى الجديد الذي يعطيه تفخيم اللفظ، وهو من صور التنغيم، على نحو ما سبق في كلام ابن جني.

وتحدث أبو حامد الغزالي، من منظور عالم الأصول، عن صيغ العموم، وبين القرائن المفهمة لها وخاصة منها القرائن الحالية؛ فقال: "صيغ العموم باطل أن تكون لأقل الجمع، خاصة كما سيأتي، وباطل أن

---

(1) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 354.

(2) العلمي، عبد الحميد (2000): مسالك الدلالة بين اللغويين والأصوليين، ص. 7.

(3) الجرجاني، عبد القاهر (1995): دلائل الإعجاز، ص. 294.

(4) الحسيني الكفوي، أيوب بن موسى(1992): الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ص. 795.

تكون مشتركا إذ يبقى مجهولا، ولا يفهم إلا بقرينة وتلك القرينة لفظ أومعنى، فإن كان **لفظا**؛ فالنزاع في ذلك اللفظ قائم فإن الخلاف في أنه هل وضع العرب صيغة تدل على الاستغراق أم لا، وإن كان **معنى**؛ فالمعنى تابع للفظ فكيف تزيد دلالته على اللفظ؟

الاعتراض إن قصد الاستغراق يعلم بعلم ضروري يحصل عن قرائن أحوال ورموز وإشارات وحركات من المتكلم وتغيرات في وجهه وأمور معلومة من عادته ومقاصده **وقرائن مختلفة لا يمكن حصرها في جنس ولا ضبطها بوصف**، بل هي كالقرائن التي يعلم بها خجل الخجل ووجل الوجل وجبن الجبان وكما يعلم قصد المتكلم إذا قال **يريد التحية أوالاستهزاء واللهو**: السلام عليكم، أنه ومن جملة القرائن فعل المتكلم فإنه إذا قال على المائدة: هات الماء، فهم أنه يريد الماء العذب البارد دون الحار الملح [...] أما قولهم: ما ليس بلفظ فهو تابع للفظ فهو فاسد فمن سلم أن حركة المتكلم وأخلاقه وعادته وأفعاله وتغير لونه وتقطيب وجهه وجبينه وحركة رأسه وتقليب عينيه تابع للفظه بل هذه أدلة مستقلة يفيد اقتران جملة علوما ضرورية، فإن قيل فبم عرفتِ الأمة عموم ألفاظ الكتاب والسنة إن لم يفهموه من اللفظ وبم عرف الرسول من جبريل وجبريل من الله تعالى حتى عمموا الأحكام؟

قلنا أما الصحابة رضوان الله عليهم، فقد عرفوه بقرائن أحوال النبي عليه السلام وتكريراته وعادته المتكررة وعلم التابعون بقرائن أحوال الصحابة وإشاراتهم ورموزهم وتكريراتهم المختلفة، وأما جبريل عليه السلام فإن سمع من الله بغير واسطة، فالله تعالى أصحهما له العلم الضروري بما يريده بالخطاب بكلامه المخالف لأجناس كلام الخلق وإن رآه جبريل في اللوح المحفوظ فبأن يراه مكتوبا بلغة ملكية ودلالة قطعية لا احتمال فيها"[1].

يبين النص دور العناصر اللسانية في فهم المستمع للخطاب مستعينا بالعناصر السميائية والظواهر المصاحب للغة والظواهر الخارجة لسانيا. ولعل من تلك العناصر التي عددها الغزالي- وإن لم يذكرها باللفظ- التنغيم؛ فهو الذي يجعل السامع "يعلم قصد المتكلم إذا قال: السلام عليكم أنه يريد التحية أوالاستهزاء واللهو"، وهي تدخل ضمن تلك القرائن التي قال فيها: "وقرائن مختلفة لا يمكن حصرها في جنس ولا ضبطها بوصف" وهذه العبارة الأخيرة هي نفسها تقريبا التي قالها الموصلي عندما سئل عن النغم: "إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة"[2]، وسنبين مستقبلا تداخل مصطلح النغم والتنغيم في التراث العربي.

ويستشف كذلك توظيف (صاحب التمهيد) للتنغيم في تأويل الخطاب من قوله: "إذا أجاب المُدّعَى عليه بالتصديق صريحا، لكن انضمت إليه قرائن تصرفه إلى الاستهزاء بالتكذيب كتحريك الرأس الدال على

---

(1) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد ( 1413هـ): **المستصفى في علم الأصول**، ج. 1، ص. 228.

(2) نقلا عن: الآمدي، أبي القاسم (1944): **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، ص. 385.

نغمة التعجب والإنكار قال الرافعي فيشبه أن يحمل قول الأصحاب إن صدقت وما في معناها إقرار هذه حالة أويقال فيه خلاف لتعارض اللفظ والقرينة كما لو قال لي: عليك ألف فقال: **في الجواب على سبيل الاستهزاء لك علي ألف!**"[1] فالتنغيم والعناصر غير اللسانية المصاحبة أوالموازية للسانيات هي القرائن التي تصرف خطاب التصديق الصريح إلى معان مخالفة كالاستهزاء بالتكذيب.

لقد لجأ الأصوليون إلى القرائن الحالية واللفظية - وفي مقدمتها التنغيم- لتأويل الخطاب. وهذه القرائن ترافق إلقاء الخطاب، لذلك رجح الشاطبي-وهو الأصولي الخبير بعلمي التجويد والقراءات- تأويلات الصحابة للنصوص القرآنية بسبب حضورهم لحظة الإلقاء؛ فيقول: "يترجح الاعتماد عليهم في البيان من وجهين:

- أحدهما معرفتهم باللسان العربي فإنهم عرب فصحاء لم تتغير ألسنتهم ولم تنزل عن رتبتها العليا فصاحتهم فهم أعرف في فهم الكتاب والسنة من غيرهم فإذا جاء عنهم قول أوعمل واقع موقع البيان صح اعتماده من هذه الجهة.
- والثاني مباشرتهم للوقائع والنوازل وتنزيل الوحي بالكتاب والسنة فهم أقعد في فهم القرائن الحالية وأعرف بأسباب التنزيل ويدركون ما لا يدركه غيرهم بسبب ذلك والشاهد يرى ما لا يرى الغائب"[2].

ومع هذا الإدراك لأهمية القرائن الحالية، ومن جملتها الملامح التطريزية، إلا أن علماء الأصول يقللون أحيانا من قيمتها، فهي لا ترقى بحال، إلى مستوى القرائن اللفظية؛ يقول الجويني: "أما الأحوال فلا سبيل إلى ضبطها تجنيسا وتخصيصا ولكنها إذا ثبتت لاح للعاقل في حكم طرد العرف أمور ضرورية وبيان ذلك أن الذي يدخل تحت الوصف من حال الخجل إطراق واحمرار، ولا يمكن التعويل على ذلك، فقد يحمر ويطرق من ليس بالخجل وكذلك القول فيما ضاهى ذلك، ولا يمكن أن يدعى أن العلوم الضرورية ثم قرائن الأحوال مرتبطة بها ولكن منها أحوال يعسر إدراجها تحت الوصف وإنما يدركها العيان"[3].

ويبدو أن الدراسات البيانية آثرت بدورها أن لا تخوض في قضايا التطريز، وإن كان الأمر لا يخلو من إشارات من صاحب "البيان والتبيين" كقوله: "والصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا، ولا كلاما إلا بالتقطيع، والتأليف، وحسن الإشارة، باليد،

---

(1) الأسنوي، عبد الرحيم بن الحسن (1400هـ): **التمهيد**، ص. 237 – 238.

(2) الشاطبي، إبراهيم بن موسى (د.ت): **الموافقات في أصول الشريعة**، ج.3، ص. 338.

(3) الجويني، عبد الملك بن عبد الله (1418هـ): **البرهان في أصول الفقه**، ج. 1، ص. 186. وانظر كذلك: السبكي، علي بن عبد الكافي (1404): **الإبهاج في شرح المنهاج**، 1. ج. 2، ص. 284.

والراس، ومن حسن البيان باللسان مع الذي يكون، مع الإشارة من **الدلّ والشكل، والتفتّل والتثني**[1]. وفي اللسان: الدل والشكل هو التكسر في الكلام، وحسن الحديث، والتفتل: لي الشيء[2]، وجاء في (كتاب العين) تفتل الشعر التوى بعضه ببعض[3]. والتثني -كما قلنا سابقا- هو التلوي في المشية والتكسر والانخناث. وهذه المعاني جميعا تلتقي في أداء الكلام بطريقة فيها التواء وتثن، وهذه التلوينات الصوتية أوأشكال الجرس الصوتي المصاحبة للإشارة تساهم في إبلاغ الدلالة وتيسير الفهم. خاصة وأن كلامه جاء في باب البيان.

**أما الدراسات البلاغية البديعية فقد حفلت بظاهرة الإيقاع، وأشبعتها دراسة وبحثا، ودرستها تحت** مسمى المحسنات البديعية أوالمحسنات اللفظية؛ يقول زاهيد (2000) الذي يفضل مصطلح المحسنات الصوتية بدل البديعية لأن الوظيفة التي تقوم بها هذه المحسنات ذات طابع صوتي بالأساس[4]: "تعتبر المحسنات الصوتية محطة هامة في تراثنا النقدي والبلاغي، حاول من خلالها القدماء رصد التجليات الصوتية في العمل الإبداعي. فالمحسنات الصوتية من سجع وجناس وغيرهما تعتبر من الوسائل التي تحقق إيقاعا في الكلام"[5]

وتناولت، في العادة، الدراساتُ البديعية ضمن المقومات اللفظية الصوتية: الجناسَ، وملحقاته، ورد العجز على الصدر، والسجع، والموازنة، ولزوم ما لا يلزم[6].

وقد نشأ في أحضان علم البديع علم يرتبط بالقرآن الكريم أطلق عليه "بديع القرآن"، كسرر مباحث البلاغيين البديعيين وقصر مجال التطبيق على القرآن الكريم، لذلك نفضل أن نعرض هذه المقومات الإيقاعية ضمن الأنماط الإيقاعية في الباب الرابع.

وننبه أن هذه المقومات الإيقاعية خاصة السجع لا يمكن فصلها فصلا تاما عن التركيب ما دامت تسهم في بنينة الخطاب. وهذا أيضا سنتناوله في إطار حديثنا عن الفاصلة القرآنية، ما دام الأمر يتعلق فقط بمصطلحين لظاهرة إيقاعية واحدة، ارتبط المصطلح الأول بالنثر، والثاني بالقرآن الكريم.

وتشح النصوص النقدية، الدالة على استلهام الظاهرة التطريزية في التعامل مع النصوص الإبداعية، ومن تلك النصوص النادرة قول علي الجرجاني: "ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحد

---

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر (1968): البيان والتبيين، ج.1، ص. 57.

(2) ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت): لسان العرب، مادتا (د ل ل)، و(ت ف ل).

(3) الفراهدي، الخليل بن أحمد (1402): كتاب العين، مادة (ف ت ل).

(4) زاهيد، عبد الحميد (2000): الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة: عرض ونقد، ص. 123.

(5) المرجع والصفحة نفسهما.

(6) انظر على سبيل المثال: القزويني، الخطيب (1949): الإيضاح في علوم البلاغة، ج.2، ص. 535-555. والرعيني الغرناطي، شهاب الدين (1990): طراز الحلة وشفاء الغلة، ص.95-355.

ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت [...] فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به وطريق لا يشاركه الآخر فيه[1].

فهذا النص التنظيري يدعو إلى أن تقسم الألفاظ على رتب المباني، وأن يخصص لكل معنى لفظ خاص أولنقول تلوين صوتي خاص حيث يدعو إلى التلطف عند الغزل وإلى التفخيم عند الافتخار، وبهذا يقول زاهيد (0200): "ولعمري فقد أصاب كبد الحقيقة بقوله هذا، فقد أثبتت الدراسات الحديثة أن الشعور اللين الضعيف يفرض طريقة نطق لينة ضعيفة، وأن الشعور القوي يفرض طريقة نطق قوية تناسب المقام[2].

وفي مجال ذي صلة بالنقد والخطابة، وهو فن **الكتابة الإنشائية** أوالكتابة بالدواوين يقول ابن الأثير: "فإذا أكمل صاحب هذه الصناعة معرفة هذه الآلات، وكان ذا طبع مجيب وقريحة مواتية، فعليه بالنظر في كتابنا هذا والتصفح لما أودعناه من حقائق علم البيان ونبهنا عليه من أصول ذلك وفروعه، على أن الذي ذكرناه من هذه الآلات الثمان هو كالأصل لما يحتاج إليه الخطيب والشاعر ومعرفته ضرورية لا بد منها وهاهنا أشياء أخر هي كالتوابع والروادف. وبالجملة فإن صاحب هذه الصناعة يحتاج إلى التشبث بكل فن من الفنون حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء والماشطة عند جلوة العروس وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة فما ظنك بما فوق هذا والسبب في ذلك أنه مؤهل لأن يهيم في كل واد فيحتاج أن يتعلق بكل فن[3]. فما يقوله المنادي والنادبة والماشطة فيه توظيف للتنغيم خاصة وللتطريز يوظف عامة.

وفي سياق ما ينبغي أن يتقنه صاحب صناعة الإنشاء قال القلقشندي: "وينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين وأقدار الحالات فتجعل لكل طبقة كلاما ولكل حال مقاما حتى تقسم أقدار المستمعين على أقدار الحالات فإن المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال قال في مواد البيان ويكون استعمال كل من جزل الألفاظ وسهلها وفصيحها وبهجها في موضعه وأن يسلك في

(1) الجرجاني، علي بن عبد العزيز (1966): **الوساطة بين المتني وخصومه**، ص. 24. نقلا عن: زاهيد، عبد الحميد (2000): **الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة**: عرض ونقد، ص. 90.

(2) زاهيد، عبد الحميد (2000): **الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة**: عرض ونقد، ص. 90.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد (1995): **المثل السائر**، ج. 1، ص. 48. وانظر كذلك: القلقشندي، أحمد بن علي (1987): **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ج.1، ص. 181.

تاليف الكلام الطريق الذي يخرجه عن حكم الكلام المنثور العاطل الذي تستعمله العامة في المخاطبات والمكاتبات إلى حكم المؤلف الحالي بحلي البلاغة والبديع كالاستعارات والتشبيهات والأسجاع والمقابلات وغيرها من أنواع البديع"[1].

وما أشبه هذه الوصايا بالوصايا المقدمة للخطيب: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات؛ فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات، فإن كان الخطيب متكلما تجنب ألفاظ المتكلمين كما أنه إن عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفا أومجيبا أوسائلا كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين؛ إذ كانوا لتلك العبارات أفهم وإلى تلك الألفاظ أميل واليها أحن وبها أشغف، ولأن كبار المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء وأبلغ من كثير من البلغاء وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم فصاروا في ذلك سلف لكل خلف وقدوة لكل تابع"[2].

وقد استلهمت الدراسات النقدية المتصلة بالموسيقى جوانب من التطريز، على نحو ما يحفل به كتاب الأغاني[3]، إلا أنها نصوص قريبة إلى علم الموسيقى منها إلى الدراسات اللسانية.

## 3.4 القضايا التطريزية في كتب الموسيقى والخطابة:

### 1.3.4 عوامل اهتمام كتب الموسيقى والخطابة بالتطريز:

يصطدم المتفحص لقضايا الدرس الصوتي العربي بتوزعها على مظان، وحقول تراثية متعددة، وفي ظل هذا التوزع، استأثرت كتب الموسيقى، والخطابة بحظ وافر من الظاهرة التطريزية؛ حيث خص علماء الحقلين المعرفيين "النغم، والتنغيم، والمقطع، والنبر، والطول والوقف، [والإيقاع] بالدرس تعريفا وتحديدا ودورا في بنية الخطاب الموسيقي أواللفظي"[4].

ويعود هذا الاهتمام في رأي حنون (1997)، إلى عوامل ذكر منها:

- أولا، لأن الأمر يتعلق، في الحالتين، بالأداء أوبالإلقاء اللذين يعتمدان في الشعر والأغاني والخطب. فالشعر كان معدا في الأصل للإلقاء والإنشاد، والأغنية معدة للإلقاء والتطريب، والخطبة معدة

---

(1) القلقشندي، أحمد بن علي (1987): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج. 2، ص. 350.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1968): البيان والتبيين، ج. 1، ص. 87-88.

(3) انظر مثلا: الأصفهاني، أبا الفرج (د.ت): الأغاني، ج. 1، ص. 304.

(4) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 357.

للمخاطبة والإلقاء. وبما أن الأمر يتعلق بالإلقاء. فلم يكن بد من الاهتمام بالمشافهة وبكل تلاوين الصوت وتلاوين النغمات وائتلافها.

ثانيا، لأن للشعر والأغنية والخطبة لحنا يلازم كلا منها في حالة القراءة، بحيث يمكننا أن نفترض وجود ثوابت تطريزية وبنيات إيقاعية تعكسها النصوص الشعرية أوالنثرية أوالمغناة، وإذن، فالأمر يتعلق بـ"موسيقى لفظية" فيما يتصل بهذه النصوص. ومن هنا يمكن اعتبار الإيقاع اللفظي مناسبا للإيقاع الموسيقي.

ثالثا، لأن هؤلاء المؤلفين قد واجهوا مسألة "طريقة التصويت"، أو"أسلوب التصويت"، أو"التعبير في مقتضيات حالية متنوعة ومقامات متعددة تتنوع معها الانتقالات التطريزية"[1]. ويمكن أن نضيف أيضا:

رابعا، احتكاك هؤلاء الفلاسفة احتكاكا قويا بالتراث الإغريقي، الذي خص هذه المظاهر باهتمام لافت. فقد كان هؤلاء في طليعة حركة الترجمة والاتصال بتراث الآخر.

خامسا، كون الخطابة – مفهوما واصطلاحا– تحمل التلوينات الصوتية، بل إن لفظ خطبة في القواميس العربية يحيل على تنويعات في الكلام، وتلوينات في الأجسام[2].

سادسا، طبيعة نشأة التطريز نفسه؛ إذ نشأ منذ بداياته الأولى في أحضان علم الموسيقى، ولذلك من الطبيعي أن تكون قضايا هذا العلم ذات طبيعة موسيقية. ومن هنا تكون الموسيقى هي الحقل المعرفي الذي يلتقي التقاء موضوعيا مع المستوى اللحني للأقوال[3].

وتترتب نتائج في غاية الأهمية، على اهتمام الموسيقي بالقضايا التطريزية، منها:

"بما أن الموسيقى قد كانت العلم الذي أفاض في دراسة هذه المظاهر، فإنه قد كان عليها أن تكون المرجع الجوهري في دراسة الأصوات اللغوية مفردة ومركبة، ذلك أن "علم الأصوات والحروف له

---

المرجع نفسه، ص. 358.

ورد في ابن فارس، أحمد (1979): معجم مقاييس اللغة، مادة (خ ط ب): "والخُطْبة: الكلام المخطوب به [...] وأمّا الأصل الآخر فاختلافُ لونَين. قال الفرّاء: الخَطْباء: الأتان التي لها خطٌّ أسودُ على مَتْنها، والحمار الذكر أخطَبُ؛ الأخطَب: طائر، ولعله يختلِف عليه لونان". وفي ابن منظور، محمد مكرم (د.ت): لسان العرب، مادة (خ ط ب): "وذهب أبو إسحق إلى أن الخُطْبة عند العرب الكلام المنثور المسجع ونحوه [...] والخُطْبة لون يضرب إلى الكدرة مشرب حمرة في صفرة كلون الحنظلة الخطباء قبل أن تيبس وكلون بعض حمر الوحش والخُطْبة الخضرة وقيل: غبرة ترهقها خضرة والفعل من كل ذلك خطب خطبا وهو أخطب وقيل: الأخطب الأخضر يخالطه سواد وأخطب الحنظل أصفر أي صار خطبانا وهو أن يصفر وتصير فيه خطوط خضر، وحنظلة خطباء صفراء فيها خطوط خضر وهي الخطبانة وجمعها خطبان وخطبان الأخيرة نادرة وقد أخطب الحنظل وكذلك الحنطة إذا لونت".

راجع أصل مصطلح التطريز في الفصل الأول من هذا الباب.

تعلق ومشاركة للموسيقى، لما فيها من صنعة الأصوات والنغم[1]، وأن بعض علم النحو مأخوذ من صناعة الموسيقى كقولهم: الحركات أنواع: صاعد عال، ومنحدر سافل، ومتوسط بينهما[2]، بل ذهب حازم القرطاجني إلى أبعد من ذلك، عندما اعتبر علم اللسان الكلي منشأ على أصول منطقية وآراء فلسفية موسيقية وغير ذلك[3].

2. من الحقائق التي تبدو لنا جديرة بالوقوف عليها والبحث فيها كون **المصطلح الصوتي العربي القديم موسيقيا في جوهره**[4].

3. إن كتب النحو والصرف والقراءات والتجويد تختزل وتكثف **ما كتبه علماء الموسيقى وعلماء التشريح**، فباتت العودة أولا إلى الطبيعيات والتشريح القديمين عودة لا مفر منها من أجل فهم أفضل للمعرفة الصوتية القديمة، ولتجديد المعرفة الصوتية الحالية وتحديثها[5].

4. إن هذه النتائج أوالفرضيات في حاجة ماسة فعلا إلى دراسة مستقلة لاختبار صدقيتها.

وبما أن كتب الموسيقى والخطابة قد أفاضت في الحديث عن المقومات التطريزية، فإننا نقترح في هذا القسم، عدم الاكتفاء بترديد تلك النصوص، وإنما سنقوم بعرضها عرضا من شأنه أن يسعفنا في الوقوف على القواعد التي تتحكم في التطريز، وبهذا نخلص إلى قواعد النبر والنغم... التي تساعدنا في الخروج بقواعدها في اللغة العربية بعامة والعربية القرآنية بخاصة، بعد تقصي ما توفره الدراسات القرآنية في الموضوع، ما دامت كتب النحو والصرف، والمعاني، والأصول، والقراءات، والتجويد لم تكشف عن ذلك كشفا كليا، وما دامت تلك المؤلفات – من جهة أخرى- تختزل وتكثف ما كتبه علماء الموسيقى وعلماء التشريح.

ونتوخى من هذه المنهجية تحقيق هدفين؛ أولهما، تثبيت النصوص التي تمس جوهر اهتمامنا في الصميم، وثانيهما، الاكتفاء بالإحالة على النصوص التطريزية كاملة، كما وردت في الدراسة القيمة لأستاذنا الدكتور مبارك حنون[6].

---

(1) ابن جني، عثمان (1985): **سر صناعة الإعراب**، ج. 1، ص. 9.

(2) السيوطي، جلال الدين (1976): **الأشباه والنظائر في النحو**، ص. 95.

(3) القرطاجني، حازم (1966): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص. 244.

(4) حنون، مبارك (1999): **تصدير لكتاب** زاهيد، عبد الحميد (1999): **الصوت في علم الموسيقى العربية**، ص. 4.

(5) المرجع والصفحة نفسهما.

(6) انظر: حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج. 2، ص. 360-390. وانظر إلى جزء من تلك النصوص في المسدي، عبد السلام (1981): **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، ص. 261-266. وأما بخصوص الأصوات في علم الموسيقى عموما: انظر الدراسة القيمة لزاهيد، عبد الحميد (1999): **الصوت في علم الموسيقى العربية**.

### 2.3.4 المقطع: بنيته وأشكاله:

يعتبر المقطع المفتاح الأساس لمعالجة الملامح التطريزية، وبخاصة النبر والنغم والتنغيم والإيقاع، وقد بدا أنه يشكل -منذ انطلاق الصواتة العروضية- الوحدة التطريزية الأساس. ومن هذا المنظار، ومن منظار الأساس النظري الذي يوجه عملنا ساءلنا كتب الموسيقى والخطابة بشأن هذه الوحدة التطريزية، فوجدنا ابن سينا يتحدث عن المقطع ومكوناته، ويجعله في مقدمة العناصر السبعة للفظ والمقالة: "وأما اللفظ والمقالة فإن أجزاءه سبعة: المقطع الممدود والمقصور كما علمت، ويؤلف من الحروف الصامتة - وهي التي لا تقبل المد البتة مثل الطاء، والباء والتي لها نصف صوت وهي التي تقبل المد مثل السين، والراء - والمصونات التي يسميها مدات، والمقصورة وهي الحركات"[1].

يبرهن هذا التعريف على إدراك ابن سينا لمكونات المقطع (الصوامت والمصوتات)، وللأشكال المقطعية العربية، إلا أن الإدراك الأعمق يمثله قول ابن رشد: "المقطع: هو الذي يأتلف من حرفين: مصوت وغير مصوت! فإن كان المقطع مقصورا قيل في حده حد الحرف المصوت وغير المصوت وكذلك المقطع الممدود ينحصر في حده حد الحرف الغير مصوت والمصوت الممدود"[2]. ويزيد موضحا: "وإذا تقرر أن هاهنا أمورا مركبة لم يجتمع منها شيء واحد بالفعل كالمركبة من الأشياء التي لا يكون منها واحد إلا بالتماس مثل الكدس المجموع من حبوب كثيرة، بل يكون المجتمع فيها بحيث يحدث عنه شيء زائد غير المجتمعات من غير أن يكون المجتمعات أنفسها، مثل المقطع الذي يحدث عن اجتماع الحرف المصوت وغير المصوت، فإن المقطع ليس هو اجتماع الحروف التي يتولد منها، بل هو شيء زائد عن الحروف الذي تولد منها شيء بل هو شيء زائد على الحروف مثل المقطع الذي هو باء أولام"[3]. وليبرهن ابن رشد على الترابط الحاصل بين مكونات البنية المقطعية يستند على صورة حسية من الموجودات فيأخذ صورة اللحم الذي هو - على صعيد الأسطقسات الكلية- متكون من الأرض والماء والنار[4] فيقارن بينهما؛ إذ إن هذه إذا انحلت وفسدت ليس ينحل المقطع إلى مقاطع واللحم إلى لحوم كما تنحل الأشياء المجموعة إلى تلك التي اجتمعت منها أعني التي لا يحدث فيها عن الاجتماع شيء زائد [...] فالحروف هي التي نسبتها إلى السلابي نسبة النار والأرض

---

(1) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (1966): **الشفاء: المنطق، 9. الشعر**، ص. 65. نقلا عن: المسدي، عبد السلام (1981): **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، ص. 261-262.

(2) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1967): **تفسير ما بعد الطبيعة**، ص. 892.

(3) المصدر نفسه، ص. 1016.

(4) المسدي، عبد السلام (1981): **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، ص. 263.

إلى اللحم [...] فالسلابي شيء آخر هو، وليس هو الحروف، أي الحرف المصوت والذي لا صوت له، بل هو شيء آخر أيضا. فإذا المقطع ليس هو الحروف التي تركب منها أعني المصوت وغير المصوت"[1].

لقد عرف أبو الوليد المقطع تعريفا صوتيا دقيقا، وبين أنه تأليف جديد يتكون من الصوامت والمصوتات، وهذا التأليف ليس مجرد تجميع لتلك العناصر الصوتية، أوتكديس لها، كما تتكدس، الحبوب وتتكوم. إنما هو وحدة صواتية كبرى، وبنية لها نظامها الخاص المتميز المتفرد بفضل صوغه الخاص لوحدتي الصامت والمصوت[2].

وتنتج عن تركيب الصامت والمصوت الأشكال المقطعية الآتية:

المقطع الممدود (ص مص مص)؛ حيث يكون المصوت ممدودا، والمقطع المقصور (ص مص)؛ حيث يكون المصوت مقصورا.

وبعد عرض مبارك حنون لأراء الفلاسفة عن المقطع استنتج أن البنية المقطعية من خلال هذه الأعمال الموسيقية تتألف من:

1. ص مص
2. ص مص مص
3. ص مص ص
4. ص مص مص ص
5. ص مص ص ص[3].

وخلص إلى أن المقاطع تنقسم إلى: مقطع طويل ومقطع قصير، ومقطع خفيف ومقطع ثقيل ومقطع قوي ومقطع ضعيف. وقد بدا لنا واضحا كيف أن الصياغة الموسيقية لاجتماع الصوامت والمصوتات قد أخفت مثل هذه الحقائق المتصلة بأصناف المقاطع، بل وبنية المقاطع[4].

---

(1) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1967): تفسير ما بعد الطبيعة، ص. 1016-1017.

(2) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 384.

(3) المرجع نفسه، ص. 388.

(4) المرجع نفسه، ص. 389.

### 3.3.4 علاقة المقاطع بالظواهر التطريزية:

على الرغم من أهمية المقاطع البالغة، فإنها تبقى مجرد قوالب فارغة من القطع الصامتية والصوتية، أوبتعبير تربوتسكوي وحدة حمّالة للظواهر التطريزية[1]، فإلى أي حد تَمَثَّلَ علماء الموسيقى هذا التصور، فربطوا النغم والنبر... بالمقاطع؟

يقول أبو نصر الفارابي: "والحروف منها مصوت، ومنها غير مصوت. والمصوتات منها قصيرة، ومنها طويلة، والمصوتات القصيرة هي التي تسميها العرب الحركات. والحروف غير المصوتة، منها ما يمتد امتداد النغم، ومنها ما لا يمتد بامتداده، والممتدة مع النغم هي مثل اللام والميم والنون والهمزة والعين والزاي وما أشبه ذلك، وغير الممتدة مثل التاء والدال والكاف وما جانس ذلك. والحروف الممتدة بامتداد النغم، منها ما يبشع مسموع النغم إذا اقترنت بها، مثل العين والحاء والظاء وما أشبه ذلك، ومنها ما لا يبشعه، وهي الثلاثة اللام والميم والنون، فاللام من بينها، تمتد وإن لم يسلك الهواء في مقعر الأنف، والميم والنون، فاللام من بينها، تمتد وإن لم يسلك الهواء في مقعر الأنف، والميم والنون، لا يمتدان إلا أن يسلك الهواء في الأنف"[2]. ويضيف الفارابي قائلا: "ويجمع إلى هذه (أي المصوتات الطويلة)، من غير المصوتات الممتدة، تلك الثلاثة التي لا تبشع مسموع النغم فتكون جميع الحروف التي تساوق النغم وتقترن بها ولا تهلك منها نغمة إنسانية وتستعمل استعمالا سلسا وتبين غير مستكره وتحس حسا غير مستبشع، خمسة عشر حرفا"[3].

وهذا النتيجة التي توصل إليها الفارابي، وجدناها أيضا في قول الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: "الحروف المصوتة تنقسم إلى ثلاثة أقسام وهي الألف والواو والياء، وهي التي تسمى حروف المد واللين عند العرب، وهي المصوتة الطوال التي تقع أبدا على أواخر الكلام ممتدة في اللحن. وهي المصوتة الطوال التي تقع أبدا على أواخر الكلام ممتدة في اللحن. فالألف حرف مستعل، والياء حرف منخفض، والواو حرف متوسط بين الاستعلاء والانخفاض، وكل هذه تنقسم أيضا إلى ثلاثة حروف ممتزجة، فتكون ممتزجة من الألف والياء ومن الياء والواو ومن الواو والألف كقولك: (يا) و(وي) و(إي). وكل هذه تمتد بسهولة. فصارت الحروف المصوتة تسعة. ويضاف إليها الحروف التي تمتد مع النغم بسهولة، هي: اللام والميم، والنون، وهذه تسمى حروف الغنة، فتكون الحروف التي تقترن بالنغم وتساوقها ولا تبتعد منها نغمة البتة، ويسهل استعمالها ولا تستكره خمسة عشر حرفا. وهذا ما يحتاج إليه في الألحان أشد الحاجة"[4].

(1) Troubetzkoy, N.S. (1976): **Principes de Phonologie**. P.196.

(2) الفارابي (1967): كتاب الموسيقى الكبير، ص. 1072-1073.

(3) المصدر نفسه، ص. 1074.

(4) الكاتب، الحسن بن احمد بن علي (1975): **كمال أدب الغناء**، ص. 63.

ويقول ابن الطيب السرخسي: "فالألف والواو والياء حروف الأصوات التي تلزمها النغم، لأنها في كل حال لا تخلو من مراتب الرقة والغلظ اللازمة للأصوات، وهي التي تسمى الشدة واللين [...] ولكن الصحيح أن النغمة لا تنفك من حركة، فحيث يكون الحرف تكون الحركة وحيث تكون حركة الحرف تكون نغمة، والحرف لا ينفك من حركة وسكون"[1].

وتكشف هذه النصوص عن اقتران النغم -بصفته مستوى لحنيا- بالمصوتات الطويلة وبدائلها التسعة، والمصوتات القصيرة، وبصنفين من الصوامت: الصنف الأول ويتكون من الهمزة (والراجح أنه يقصد الألف) والعين والزاي والخاء والظاء، إلا أن هذه الحروف تبشع مسموع النغم، الصنف الثاني ويتكون من اللام والميم والنون المسماة بحروف الغنة، وهي حروف لا تبشع مسموع النغم. إن الأمر إذن يعني أن النغم يقترن بمكونات مقطعية معينة، وهي القطع التي تكون أكثر جهارة، ومن ثم يمكن الحديث عن سلم الجهارة التالي:

1. المصوتات الطويلة وبدائلها التسعة.
2. المصوتات القصيرة .
3. حرفا اللين (الواو والياء).
4. حروف الغنة (الميم والنون واللام)[2].

ويمكن استخلاص علاقة المقطع بالنبر، من خلال قول ابن رشد: إلا أن العرب يستعملون النبرات بالنغم عند المقاطع الممدودة، كانت أواسط الأقاويل أوفي أواخرها. وأما المقاطع المقصورة فلا يستعملون فيها النبرات والنغم إذا كانت في أوساط الأقاويل. وأما إذا كانت في أواخر الأقاويل فإنهم يجعلون المقطع المقصور ممدودا [...] وقد يمدون المقاطع المقصورة في أواسط الأقاويل إذا كان بعض الفصول الكبار ينتهي إلى المقاطع مقصورة في أقاويل جعلت فصولها الكبار تنتهي إلى مقاطع ممدودة [...] وبالجملة إنما يمدون المقطع المقصور عند الوقف[3].

وبهذا فإن العرب - حسب ابن رشد - تقرن النبر بالمقاطع. ولعمري إن هذا الفهم متقدم عن تصور تلك المدارس اللسانية التي ربطت النبر بالقطع لا بالمقاطع، وبخاصة المقاطع الممدودة سواء كانت في أوساط الأقاويل أوفي أواخرها. ومعنى هذا أن النبر يقترن تحديدا بالنواة المقطعية المديدة أوذات المورتين، ولا تحمله البتة المقاطع القصيرة، فإن حملته في أواخر الأقاويل، أي عند الوقف، تحولت هذه المقاطع

(1) نقلا عن: المصدر نفسه، ص. 64-65.

(2) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 386.

(3) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1959): تلخيص الخطابة، ص.100.

قصيرة في الأصل، إلى مقاطع طويلة، لتحقيق تجانس مقاطع هذه الفصول، أي بهدف إيقاعي محض. فالنبر يقع على المقاطع القصيرة فإذا حدث ذلك لزم تطويلها، وذلك عند الوقف، وهذا يعني تلازم النبر والصوت والوقف في هذه الحالة.

### 4.3.4 في قواعد التنغيم والنغم والنبر والإيقاع:

يقول ابن سينا: "للنغم مناسبة ما مع الانفعالات المختلفة والأخلاق. فإن الغضب تنبعث منه نغمة ما، والخوف تنبعث منه نغمة بحال أخرى، وانفعال ثالث تنبعث منه نغمة بحال ثالثة. فيشبه أن يكون الثقل والجهر يتبع الفخامة، والحاد المخافت فئة تتبع ضعف النفس.

ومن أحوال النغم: النبرات، وهي هيئات في النغم مدية غير حرفية، يبتدأ بها تارة، وتخلل الكلام تارة وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام، وربما تقلل. ويكون فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع ليتصور ولتفخيم الكلام. وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل إنه متحير أوغضبان، وتصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أوتضرع أوغير ذلك. وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاما، والاستفهام تعجبا وغير ذلك"[1].

لقد ذكر الشيخ الرئيس زمرة من الملامح التطريزية. إلا أنه – حسب فهمنا- خلط بينها. ويتجلى وجه الخلط في أنه يسند للنغم وظائف دلالية وتركيبية ويربطه بالنبر. والنبر إنما يرتبط بالتنغيم لا بالنغم والتنغيم هو حصاد نبرات ونغمات.

ويبدو لنا أن مصطلح النغم عند الفلاسفة العرب عموما يدل على شيئين: النغم إذا تعلق الأمر بالمفردات، والتنغيم (ويطلقون عليه اللحن أيضا) إذا كانوا يتحدثون عن الأقوال. وقد عَنَّ لنا هذا الاستنتاج من خلال الاحتكاك المتأني بالنصوص الفلسفية، وتؤكد هذا الحدس قول عبد الجليل، عبد القادر (1998): "ونجد الفارابي، قد استخدم مصطلح "النغم" Ton، ليستدل به على التنغيم [...] ويبدو أن اللحن عند الفارابي ذو منعكس دلالي، والمراد به التنغيم المصاحب للألفاظ. وعنده إن اللحن جماعة النغم التي تصاحب الحروف في رحلتها الإسماعية"[2]، ومن تعقيب زاهيد (2000) على كلام ابن سينا السابق ذكره: "وليست دلالة النبرات هنا هو ما يعرف في علم الأصوات الحديث بنظرية النبر. بل ينضوي تحت هذا المصطلح في سياق ابن سينا كل الظواهر فوق مقطعية"[3]. وسبق لزاهيد (1999أ) أن عقب على كلام

---

(1) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (1954): **الخطابة**، ص. 198.

(2) عبد الجليل، عبد القادر (1998): **الأصوات اللغوية**، ص. 255.

(3) زاهيد، عبد الحميد (2000): **الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة: عرض ونقد**، ص. 85.

الفارابي بشأن اللحن فقال: "فمرادف اللحن في علم الأصوات في نظري هو التنغيم. فلا يمكن الحديث عن اللحن في إطار النغمة مفردة، بل في إطار مجموعة من النغمات، فكما أن التنغيم لا يمكن الحديث عنه في إطار الكلمة المفردة، بل في إطار مجموعة من الكلمات التي تكون الملفوظ Enoncé. فمن هذه الزاوية اللحن والتنغيم يتحققان في شيء أكبر من المفرد"[1].

وبهذا فإن ابن سينا يبرز أن للتنغيم وظائف تعبيرية ودلالية، وأن لكل نطاق تنغيمي مناسبة مع انفعالات وأخلاق معينة؛ فالانتقال من نطاق إلى آخر إنما هو في الواقع نتيجة للانتقال من حالة انفعالية إلى حالة أخرى، ويوضح ذلك ابن زيلة عندما يقول: إن "الانتقال إلى النغمة الحادة يحاكي شمائل الغضب، والانتقال إلى الثقيلة يحاكي شمائل الحلم والدراية، والانتقال إلى هبوط يتدارك بصعود راجع يعطي النفس همة شريفة مقوية مع شجى مخيل، وضدها يعطي هيئة لذيذة مائلة إلى الحق مع شجى"[2] ويضيف أيضا: "أفضل الانتقالات في تركيب النغم هو الانتقال المحدث للسرور، وهو الذي يكون فيه من ثقل النغمات إلى حدتها، فيتبعه انتقال الصوت من خفض إلى رفع، وأما ما أشبهه فهو الذي يكون الانتقال فيه من حدة النغمات إلى ثقلها، فيتبعه انتقال الصوت من رفع إلى خفض. ومنها انتقالات في تركيب النغم تحدث السخاء، وأخرى تحدث الشجاعة، وأخرى تحدث الحمية والألفة، وأخرى تميل بالنفس إلى القوة، وأخرى تميل بها أضداد هذه الشمائل"[3].

فلأداء أدوار انفعالية ودلالية متنوعة، يتم الانتقال بين النطاقات التنغيمية، حيث توظف الحدة والثقل[4] إلى جانب عمليتي الصعود والهبوط، يقول حنون (1997): "وهكذا يتضح أن هناك نطاقات تنغيمية مختلفة يناسب كل نطاق تنغيمي منها حالة أوموقفا للمتكلم يخص ما يرمي إليه. وعليه، فكل تشكيل تنغيمي متميز يسند إلى القول وظيفة انفعالية أوتعبيرية متفردة. وبطبيعة الحال، فالأمر لا يتعلق فحسب بصعود النغم وهبوطه، وإنما يتعلق أيضا بالحدة والثقل"[5]. وهذا التفاعل بين هذين المقومين هو ما انتبه إليه ابن زيلة قائلا: "إما أن يكون من طرف الثقل هابطا إلى الحدة، أويكون من طرف الحدة صاعدا إلى الثقل، أومن الوسط هابطا إلى الحدة مرة، وصاعدا إلى الثقل مرة"[6].

وبهذا يمكن توزيع النغمات إلى ثلاثة مستويات:

---

(1) زاهيد، عبد الحميد (1999أ): **الصوت في علم الموسيقى العربية**، ص. 36-37.

(2) ابن زيلة (1964): **الكافي في الموسيقى**، ص. 43.

(3) المصدر نفسه، ص. 65.

(4) انظر الحدة والثقل وأسبابهما في الصوت عند الفلاسفة في: زاهيد، عبد الحميد (1999أ): **الصوت في علم الموسيقى العربية**، ص. 53-69.

(5) حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج. 2، ص. 363.

(6) ابن زيلة (1964): **الكافي في الموسيقى**، ص. 41.

النغمة العالية حيث تنتهي بدرجة إسماع عالية. ففي حالات الاستفهام والشرط، والغضب مثلا، تتوتر الحبال الصوتية عند نهاية الجملة، فيكون الصوت حادا. ولذلك حق لابن زيلة أن يخلص إلى أن "الانتقال إلى النغمة الحادة يحاكي شمائل الغضب". وإلى هذا السبب يرد وجود النغم الصاعد.

النغمة المتوسطة: وتكون في الحالة العادية.

النغمة الهابطة (الثقل): حيث تنتهي بدرجة إسماع منخفضة. وحسب ابن زيلة إن "الانتقال إلى الثقيلة يحاكي شمائل الحلم والدراية". ففي حالات الضعف والعجز، والهدوء، والحلم، أوفي الجمل التقريرية عموما، ترتخي الحبال الصوتية في نهاية الجملة، فيكون الصوت ثقيلا. وهذا ما يفسر وجود النغم الهابط.

إلا أن ثمة انتقالا من مستوى إلى آخر، أومن نطاق إلى آخر، حيث إن "الانتقال إلى هبوط يتدارك بصعود راجع يعطي النفس همة شريفة مقوية مع شجى مخيل"، وأفضل الانتقالات في تركيب النغم هو الانتقال المحدث للسرور، وهو الذي يكون فيه من ثقل النغمات إلى حدتها، فيتبعه انتقال الصوت من خفض إلى رفع".

وبخصوص ما يطرأ على المقاطع من تغييرات بسبب اقتران النغم بها، يقول الحسن بن أحمد الكاتب: "فمتى وقع في طرف منها حرف ساكن من الحروف المصوتة جاء امتداده حسنا سهلا [ص مص مص]، ومتى وقع دونها حرف وجب أن تستعمل المدات في ذلك الحرف، ويتخطى إلى الآخر بسهولة وتلطف.[ص مص +م]

ومتى وقع أحد الحروف المصوتة قبل آخر الجزء بحرفين أوثلاثة ولم يمكن الوقوف والتنغيم إلا على آخر الجزء، فينبغي أن يردف الحرف بحرف مصوت ويمتد مع النغم. [... مص [م] ص مص ص مص أو مص [م] ص مص ص مص ص مص]

ومتى كان الحرف من غير الحروف المصوتة ساكنا، وجعل بداية نغمة فلابد من تحريك ذاك الساكن وتطويل الحرف القصير.[ص مص مص] فإن كان أحد الحروف الثلاثة المصوتة امتد مع النغم بسهولة، ومتى كان من غيرها أردف بحرف مصوت"[1].

ويقول ابن رشد في السياق ذاته: "إن عادة العرب في النغم قليلة. والنغم إنما تحدث إما مع المقاطع الممدودة، أومع المقاطع المقصورة فلا يستعملون فيها النبرات والنغم إذا كانت في أوساط الأقاويل. وأما إذا كانت في أواخر الأقاويل فإنهم يجعلون المقطع المقصور ممدودا: فإن كانت فتحة أردفوها بألف، وإن كانت

---

(1) الكاتب، الحسن بن أحمد بن علي (1975): **كمال أدب الغناء**، ص. 72

ضمة أردفوها بواو، وإن كانت كسرة أردفوها بياء. وذلك موجود في نهايات الأبيات التي تسمى عندهم القوافي. وقد يمدون المقاطع المقصورة في أوساط الأقاويل إذا كانت بعض الفصول الكبار ينتهي إلى مقاطع مقصورة في أقاويل جعلت فصولها الكبار تنتهي إلى مقاطع ممدودة، مثل قوله تعالى: (وتظنون بالله الظنونا). وبالجملة إنما يمدون المقطع المقصور عند الوقف"[1].

ولتوضيح هذه التحولات يمكن أن نستعير من زاهيد 1999أ، الشكل التالي:

(44.1): دور المصوتات في اللحن

| قبل اللحن | | بعد اللحن |
|---|---|---|
| ص مص مص | ← | ص مص مص |
| ص مص مص ص | ← | ص مص مص/ ص مص مص |
| ص مص... | ← | ص مص مص... |
| ص | ← | ص مص مص[2]. |

وإذا انتقلنا إلى النبر الذي يعد كما أشار ابن سينا هيئة من هيئات التنغيم فإننا نضيف إلى ما قاله سابقا الشيخ الرئيس قولَ الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: "والنبرات حروف في أوائلها همزات، وهي تقع أبدا في الحروف المصوتات"[3]؛ حيث ربط عملية النبر بالهمز أي الضغط ورفع الصوت الذي يكون حصر على المصوتات لا غيرها ولكن ابن رشد سيحدد ذلك بالتدقيق في نصه الطويل: "والنبرات تستعمل إما في أبعاد ما بين الأقاويل، وإما في أبعاد ما بين الألفاظ المفردة، وإما في أبعاد ما بين الأرجل والمقاطع، وإما في أبعاد ما بين الحروف. والتي تستعمل منها في أبعاد ما بين الأرجل والمقاطع تخص الوزن الشعري. والتي تستعمل منها في أبعاد ما بين الحروف تخص الأغاني. فإذن الذي يخص الأقاويل الخطابية من ذلك ما كان مستعملا في أبعاد ما بين الألفاظ المفردة والأقاويل. والأقاويل صنفان: منها قصار ومنها طوال، ومنها التام ومنها غير التام. [...] فالنبرات يستعملها الخطيب في أحد ثلاث مواضع: إما في نهاية الألفاظ المفردة والأقاويل القصار التي هي أجزاء الأقاويل الطوال، وإما في أطراف الأقاويل التامة بالوجه الثاني أوفي أنصافها أعني في أجزاء الخطبة الكبرى، فالتي يستعمل منها في نهاية الأقاويل القصار جدا والألفاظ المفردة تضارع الكلام الموزون لقرب مساواة الألفاظ المفردة والأقاويل القصار للمقاطع والأرجل. ولذلك ينبغي للخطيب أن يتوخى عند استعماله هذه النبرات أن يصير الكلام موزونا. وذلك أنها متى وقعت بين المقاطع

---

(1) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1959): **تلخيص الخطابة**، ص. 286-287.

(2) زاهيد، عبد الحميد (1999أ): **الصوت في علم الموسيقى العربية**، ص. 123.

(3) الكاتب، الحسن بن أحمد بن علي (1975): **كمال أدب الغناء**، ص. 79.

والأرجل كان القول موزونا خطابيا. وكثيرا ما يعرض في الخطب أن تقع هذه النبرات والسكنات عند الأمة في تستعمل السكنات أكثر ذلك موضع النبرات بين المقاطع والأرجل من غير أن يقصدوا ذلك، فيكون القول موزونا وهم لا يشعرون. وإنما يصح للخطيب هذا النوع من الوزن إذا اختار من الألفاظ المفردة والأقاويل القصار ما يقرب أن يكون مساويا للمقاطع والأرجل. والذي يستعمل هنا في أجزاء الأقاويل القصار التي هي أجزاء الأقاويل الطوال إنما يستعمل ليدل على انفصال قول من قول. وهذا إنما يستعمل في الأقاويل التامة بالتمام الأول فيما احسب، وهي ضرورية في جودة التفهيم. وهذا الصنف من النبرات هو حين إذا كان إنما يقع في نهاية الأقاويل القائمة بأنفسها، وهذه فيما أحسب هي التي تسمى عند العرب مواضع الوقف، فإن العرب تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات: وقفات.

والصنف الثالث يستعمل في ابتداء الأقاويل وفي ختمها وفي توسطها لموضع الراحة. وهذه النبرات التي تستعمل في هذه المواضع الثلاثة عند الأمة التي تستعملها: منها ما يبتدأ فيها بمقاطع ممدودة وتنتهي بمقاطع مقصورة، ومنها ما يبتدئ بمقصورة وتنتهي بممدودة، ومنها ما تكون كلها ممدودة. والتي تكون من مقاطع ممدودة تشاكل الوسط لموضع الراحة. وينبغي أن تعلم أن الوقفات إذا أقيمت مقام النغمات صار القول باردا[1].

إن النبر هو هيئة من هيئات التنغيم وقواعد النبر التي تقترحها هذه النصوص يمكن تسجيلها على النحو التالي:

1. إن هناك أشكالا نبرية متعددة، منها ما يخص الشعر، ومنها ما يميز الغناء، ومنها ما يخص الأقوال النثرية الخطابية، وبخصوص ما يهم هذه الأخيرة فإن ابن رشد يميز بين نبر الكلمة ونبر الجملة أو ما يصطلح عليه بنبر السياق.
2. إن النبر إنما يقع في الألفاظ وكذا في الأقاويل القصار على المقطع الأخير ولا يكون إلا طويلا، فإن لم يكن طويلا يتم تطويله.
3. إن نبر السياق يقع أيضا في أجزاء الجملة على الأطراف، أولنقل المقطع الطويل الختامي، وما ليس طويلا فهو يطول، ومعنى هذا أن الطول المرتبط بالوقف إنما هو نبر، والأقاويل إنما هي أقاويل قصار، والأقاويل القصار إنما هي تأليف لألفاظ مفردة. وبهذا فهو يميز في الجوهر بين نبرين: نبر لفظي ونبر جملي أوسياقي.
4. إن المقطع هو المتحكم في الطول.
5. إن النبر في نهاية الأقاويل القصار والألفاظ المفردة يضارع النبر في الكلام الموزون ويشابهه؛ أي يقع على المقاطع **الطويلة** الختامية لتشابه الأقاويل القصار جدا والألفاظ المفردة مع المقاطع والأرجل.

---

(1) ابن رشد، ابو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1959): **تلخيص الخطابة**، ص. 285-287.

6. إن المجهودات الجادة المبذولة من طرف المحدثين لتقعيد النبر في العربية تلتقي عموما مع خلاصة ابن رشد في كون النبر مرتبط بالمقاطع الطويلة[1].

وفي ما يخص الإيقاع أشار ابن رشد في النص السابق (والذي نضطر إلى تثبيت جزء منه) إلى أن الكلام المنثور يمكن أن يضارع الموزون؛ فيتوفر على الإيقاع وذلك بقوله: "التي يستعمل منها في نهاية الأقاويل القصار جدا والألفاظ المفردة تضارع الكلام الموزون لقرب مساواة الألفاظ المفردة والأقاويل القصار للمقاطع والأرجل. ولذلك ينبغي للخطيب أن يتوخى عند استعماله هذه النبرات أن يصير الكلام موزونا. وذلك أنها متى وقعت بين المقاطع والأرجل كان القول موزونا خطابيا." لقد ربط أبو الوليد بين النبر والإيقاع حيث إن الإيقاع هو حصاد نبرات في أجزاء متناسبة في الطول والقصر، ويتضح ذلك بجلاء من خلال مقولة ابن سينا التالية: "وللعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريبا من النظم [أي متوفرا على العنصر الإيقاعي]، وهو خمسة أحوال. أحدها، معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر، والثاني معادلة ما بينها في عدد الألفاظ المفردة، والثالث، معادلة ما بين الألفاظ والحروف [...]، والرابع، أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة [...]، والخامس، أن يجعل المقاطع متشابهة"[2].

فقد ربط هذا النص الإيقاع في النثر بـ:

- تساوي مصاريع الأجزاء طولا وقصرا.
- تساوي الأجزاء في عدد الألفاظ.
- تساوي ما بين الألفاظ والحروف.
- التناسب بين المقاطع مدا وقصرا.
- تشابه المقاطع.

وبهذا فإن الفلاسفة يركزون على مسألة التناسب والتشابه في الكمية وذلك بشكل هرمي: الأجزاء ثم المفردات ثم المقاطع. ويربطون بين النبر والإيقاع، من جهة وبين الطول والإيقاع من جهة أخرى.

---

(1) انظر: أنيس، إبراهيم (1979): **الأصوات اللغوية**، ص.163-175. وحسان، تمام (د.ت): **اللغة العربية: معناها ومبناها**، ص. 170-175. وانظر مناقشة هذه الاقتراحات واقتراحات جديدة في عبده، داود (1979): **دراسات في علم أصوات العربية**، ص.107-137. وانظر كذلك: حسان، تمام (2000): **البيان في روائع القرآن**، ج.1، ص 75-189. وكلها تركز على المقطع الطويل كمجال لحصول النبر، وسنبلور هذه الملاحظة لاحقا.

(2) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (1954): **الخطابة**، ص.225.

## 4.4 خلاصة:

لعل هذا الفصل قد حقق كثيرا من أهدافه؛ حيث تقصى التطريز في حقول معرفية تراثية مختلفة. تبين لنا من خلاله، أن أصحاب تلك الدراسات، في عمومهم، متمثلون للظاهرة التطريزية. وإن كانت الدراسات الموسيقية والخطابية أكثر تمثلا وأعمق إدراكا لدور التطريز في بنينة الأقوال، ولطبيعة العلاقة التي تجمع الوحدات والملامح التطريزية من جهة، وملامح التطريز فيما بينها من جهة ثانية.

وإذا كانت فرضية تكامل العلوم تبرر ضعف تناول الدراسات النحوية والصرفية والبلاغية والنقدية... التي كشفت نتائج الفلاسفة في الموسيقى والخطابة والطبيعيات، فإن تجاهل علماء المعاني والأصول للتطريز لا يخلو من غرابة.

ومن كل ما سبق في هذا الباب برمته يتضح وضع التطريز في التراث اللساني الغربي، والتراث الصوتي العربي؛ حيث تراوح بين الإهمال في اللسانيات الكلاسيكية عموما، والإعمال في اللسانيات الفيرثية، والصواتة التوليدية الحديثة، بينما الإعمال العربي كان أشد جلاء في كتب الموسيقى والخطابة.

ويبقى علينا أن نُجِدَّ في تحقيق هدفنا الأبرز، متمثلا في تقصي التطريز في القرآن الكريم وقراءاته، والنظر في طبيعة معالجة فن الأداء القرآني للقضايا التطريزية، وذلك من خلال استعراض الملامح التطريزية، وما تنسجه فيما بينها مجتمعة من بنية تطريزية.



# الباب الثاني

# التنغيم في القراءات القرآنية



## الفصل الأول

# بواعث التطريز

# في القرآن الكريم وقراءاته



## 0.1 تمهيد:

يعتبر هذا الفصل فصلا تمهيديا ليس لملمح التنغيم فحسب بل للملامح التطريزية كافة، نتطلع من خلال مباحثه إلى تبيان البواعث التي جعلت من القرآن الكريم، ثم من القراءات الناشئة عنه، منجما غنيا خصبا التطريز.

والواقع أن ثمة ارتباطا وثيقا بين القرآن وقراءاته، فكل أداء للقرآن الكريم لا يتم إلا من خلال قراءة قرآنية معينة؛ فهما ملتحمان التحاما قويا، وبهذا فإن عوامل توفر القراءات على الظاهرة التطريزية نابعة في جزء منها من طبيعة القرآن الكريم.

إن عوامل عديدة جعلت من النص القرآني وقراءاته المتنوعة مجالا خصبا للتطريز. ويمكن التمييز فيما بينها بين بواعث وجود التطريز منذ نزول القرآن صوتا، وبواعث أوعوامل صانت ملامح التطريز وحافظت عليها في ثنايا المتن العزيز.

وسنتناول في المبحث (1.1) الطبيعة الأصواتية للقرآن الكريم نزولا وتبليغا ومسألة ضبط التطريز، وفي (2.2) لحون العرب وملامح التطريز، وفي (3.2) القراءة المرتلة وتوقيع التطريز القرآني؛ وذلك من خلال مقاربة: الترتيل وملمح الوقف في (1.3.2)، والترتيل والنغم والتنغيم في (2.3.2) وأخيرا الترتيل والمد والنبر والإيقاع في (3.3.2). وسنخصص المبحث (4.2) لمعالجة الرسم القرآني وقضايا التطريز؛ وذلك بالوقوف على: اللغة والكتابة في (1.4.2)، والطبيعة المقطعية للرسم القرآني في (2.4.2)، وإغناء الرسم القرآني قصد التمثيل للتطريز في (3.4.2)، ثم الطبيعة الأصواتية لقواعد الكتابة القرآنية والظاهرة التطريزية في (4.4.2)، وسيتفرع هذا العنصر إلى قواعد الحذف، والزيادة، والهمزة، والبدل، والفصل والوصل، وما فيه قرءاتان. ثم سنعالجنا في المبحث (5.2) الترقيم القرآني وقضايا التطريز، وسنبين في (1.5.2) أصول نشأة الترقيم القرآني، وفي (2.5.2) علامات الترقيم القرآنية، ثم أخيرا في (3.5.2) الوظيفة التطريزية للترقيم القرآني، ثم خلاصة (6.2) نسجل فيها النتائج المتوصل إليها.

وبإلقائنا الضوء على هذه البواعث، سنتادى بهذا الفصل إلى الكلام عن قضايا التطريز في النص القرآني من خلال قراءاته بعامة.

## 1.1 الطبيعة الصوتية للقرآن الكريم نزولا وتبليغا وضبط التطريز:

يصف القرآن الكريم أصحاب الديانات السماوية الأخرى بـأهـل الكتاب، بينما أتباعـه مـن المسلمين هم أصحاب القرآن، وينطوي هذا التصنيف على مسألة بالغة الأهميـة، فالكتب السابقة لم تنـزل نزولا صوتيا بل نزلت كتبا مكتوبة، وهذا ما يـشير إليـه قولـه تعـالى في شـأن التـوراة: ﴿وَكَتَبْنَا لَهُۥ فِى ٱلْأَلْوَاحِ مِن كُلِّ شَىْءٍ مَّوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِّكُلِّ شَىْءٍ فَخُذْهَا بِقُوَّةٍ وَأْمُرْ قَوْمَكَ يَأْخُذُوا۟ بِأَحْسَنِهَا ۚ سَأُو۟رِيكُمْ دَارَ ٱلْفَـٰسِقِينَ﴾[1] وقال في التوراة والإنجيـل والكتـب الـسابقة عامـة: ﴿وَقَالُوا۟ لَوْلَا يَأْتِينَا بِـَٔايَةٍ مِّن رَّبِّهِۦٓ ۚ أَوَلَمْ تَأْتِهِم بَيِّنَةُ مَا فِى ٱلصُّحُفِ ٱلْأُولَىٰ﴾[2] فقد قال القـرطبي في هـذه الآية: يريد التوراة والإنجيل والكتب المتقدمة[3].

وخلافا للكتب السماوية الأخرى فقد نزل القـرآن الكريم نـزولا صـوتيـا، ولم ينـزل مدونـا في سطـور أومكتوبا في كتاب، ويؤكد هذا زمرة من النصوص، منها: مـا ورد في فـتح البـاري: أن الرسـول ﷺ قال: **إن الله عز وجل إذا تكلم بالوحي سمع أهل السماء للسماء صلـصلة كجـر الـسلسلة على الـصفا، فيصعقون، فلا يزالون كذلك حتى يأتيهم جبريل، فإذا جاءهم جبريل فزع عـن قلـوبهم قـال: ويقولـون يا جبريل ماذا قال ربكم قال: فيقول الحق قال فينادون الحق الحق**[4].

يوضح هذا الحديث أن الله تعالى يتكلم بالوحي ويتلق جبريل هـذا الكـلام صـوتا شـديدا، فيتبع المنهج ذاته في تبليغ ما سمعه إلى الرسول عليه السلام، وهذا ما يسجله الحديث النبوي الموالي: **عن عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها أن الحارث بن هشام ﷺ سأل رسول الله ﷺ فقـال: يـا رسـول الله كيـف يأتيك الوحي؟ فقال رسول الله ﷺ: أحيانا يأتيني مثل صلصلة الجرس وهو أشده علي فيفصم عني وقد وعيت ما قال وأحيانا يأتيني الملك رجلا فيكلمني فأعي ما يقول**[5]، وبهذا فإن القرآن قد بَلَغَ محمدا ﷺصوتا مسموعا

---

(1) الأعراف، آ: 145. وقال أيضا في: الأعراف، آ: 154: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ أَخَذَ ٱلْأَلْوَاحَ ۖ وَفِى نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِّلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ﴾. وقال أيضا في: الأعلى، آ: 18-19: ﴿إِنَّ هَـٰذَا لَفِى ٱلصُّحُفِ ٱلْأُولَىٰ ۝ صُحُفِ إِبْرَٰهِيمَ وَمُوسَىٰ﴾.

(2) سورة طـه، آ: 133.

(3) القرطبي، أبو عبد الله محمد بن احمد (1993): **الجامع لأحكام القرآن**، ج.11، ص. 264.

(4) العسقلاني، احمد بن علي بن حجر (1996): **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، ج. 15، ص. 422. وانظر كذلك ابا داود، سليمان ابن الأشعث (د.ت): **سنن أبي داود**، ج. 4، ص. 235.

(5) العسقلاني، احمد بن علي بن حجر (1996): **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، ج. 1، ص. 27-28.

عن طريق ملك الوحي، أوبدونه. وهذا التلقي الصوتي تؤكده آيات ووقائع كثيرة نثبت منها: قوله تعالى: ﴿سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنسَىٰٓ﴾[1] وقول ابن عباس: "كان رسول الله ﷺ يعالج من التنزيل شدة، وكان مما يحرك شفتيه [...] فأنزل الله تعالى: ﴿لَا تُحَرِّكْ بِهِۦ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِۦٓ ۝ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُۥ وَقُرْءَانَهُۥ﴾ قال: جمعه لك في صدرك وتقراه ﴿فَإِذَا قَرَأْنَٰهُ فَٱتَّبِعْ قُرْءَانَهُۥ﴾ قال: فاستمع له وأنصت ﴿ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهُۥ﴾ ثم إن علينا أن تقرأه. فكان رسول الله ﷺ بعد ذلك، إذا أتاه جبريل استمع، فإذا انطلق جبريل قرأه النبي ﷺ كما قرأه"[2].

فهذه النصوص القرآنية والحديثية وغيرها كثير تقرر طبيعة النزول الصوتي للقرآن الكريم، من الله تعالى إلى جبريل (ع) ثم إلى الرسول ﷺ الذي لم يكن - فضلا عن ذلك- كاتبا قارئا، بل رسولا مبلغا أميا. وطالما وصفه القرآن نفسه بالرسول الأمي المبعوث في الأميين، كقول تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِى بَعَثَ فِى ٱلْأُمِّيِّـۧنَ رَسُولًا مِّنْهُمْ يَتْلُوا۟ عَلَيْهِمْ ءَايَٰتِهِۦ﴾[3]، فهو لا يعرف الكتابة ولا القراءة من مكتوب، وذلك بخلاف غيره من الأنبياء؛ فإنه كان كاتبا قارئا[4]، ولعل في قصة "اقرأ" التي كان يرددها جبريل وفي رد الرسول ﷺ: "ما أنا بقارئ"[5] خير دليل على هذا المنحى الذي أصبح راسخا في الدعوة الجديدة.

وكما كان تلقي القرآن شفهيا تم تبليغه أيضا تبليغا صوتيا شفهيا إلى الصحابة ثم إلى الناس كافة، فقد تلاه النبي ﷺ بدوره على الناس تلاوة صوتية من فمه يبلغهم به عن طريق هذه التلاوة فتلقوه منه بأسماعهم، وحفظوه في صدورهم، ومنهم كتبة الوحي الذين كتبوه ودونوه في العسب واللخاف والرقاع وغير ذلك[6].

---

[1] سورة الأعلى، آ: 6.

[2] العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996): فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج. 1، ص. 43. والآيات في: القيامة، آ: 16-18.

[3] سورة الجمعة، آ: 2.

[4] الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 293.

[5] ورد في: صحيح البخاري أن الرسول ﷺ لما كان بغراء حراء "جاءه الملك فقال: اقرأ فقال رسول الله ﷺ: ما أنا بقارئ، قال: فأخذني فغطني حتى بلغ مني الجهد ثم أرسلني، فقال: اقرأ قلت: ما أنا بقارئ فأخذني فغطني الثانية حتى بلغ مني الجهد ثم أرسلني فقال اقرأ قلت ما أنا بقارئ فأخذني فغطني الثالثة حتى بلغ مني الجهد ثم أرسلني فقال اقرأ باسم ربك الذي خلق خلق الإنسان من علق اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم الآيات إلى قوله علم الإنسان ما لم يعلم." انظر: البخاري، أبا عبد الله محمد بن إسماعيل (1987): صحيح البخاري، ج. 4، ص. 1894.

[6] أبو السعود، عبد الله بدر (2000): الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، ص. 49-50.

وما زال سبيل القراءة والإقراء الشفهي هو السبيل المعتمد والمتواتر في تبليغه وإسماعه وضبطه وإتقانه منذ نزوله الصوتي إلى اليوم، لذلك من حقنا أن نتساءل: لماذا هذا الحرص الشديد على تبليغه تبليغا صوتيا منذ لحظة النزول، وما علاقة ذلك بالتطريز؟

يرى أبو السعود بدر (2000) أن القرآن ظل "منذ اللحظة الأولى لنزوله يتردد على ألسنة الأجيال، وينتقل من الصدور إلى الصدور غضا على نفس هيئته يوم نزل أول مرة، وبهذا تتحقق تجليات المعجزة القرآنية في خلود النص المقدس وحماية مبناه ومعناه من التحريف والتغيير، ويكون القرآن بحق مصدقا لما بين يديه من الكتب السابقة ومهيمنا عليه [...] وذلك لأن الأداء الصوتي الصحيح الدقيق هو الوسيلة الوحيدة المثلى التي تضمن تماما توصيل الفكر بمنتهى الدقة والضبط والإحكام"[1].

إن حماية النص القرآني من التغيير والتحريف تقتضي صيانته من اللحن والتصحيف. وتذكر الدراسات القرآنية أن الرسول ﷺ كان يعرض على ملك الوحي القرآن في كل عام مرة فلما كان العام الذي قبض فيه عرضه عليه مرتين[2]. وحرص الرسول ﷺ ذاته على أن يقرأ على أصحابه حتى يتعلموا أدق دقائق الأداء بما فيها العناصر التطريزية، وبخاصة الوقف، والتنغيم، والنغم وهذا ما سجله أبو الليث السمرقندي (ت373هـ) في سياق حديثه عن الحكمة من قراءة الرسول ﷺ على أبي بن كعب، وذلك بقوله: "وأما الحكمة في أمره تعالى بالقراءة على أبيّ فهو أن يتعلم: أي ألفاظه وصيغة أدائه ومواضع الوقوف وضبط النغم، فإن نغمات القرآن على أسلوب ألفه الشرع وقدره بخلاف ما سواه من النغم المستعملة في غيره، ولكل ضرب من النغم أثر مخصوص في النفوس، فكانت القراءة عليه ليُعَلِّمَه لا ليتعلم منه"[3]. فالرسول ﷺ كان يقرأ على الصحابة ليتعلموا منه طريقة الأداء، ومواقع الوقف، وصور النغم والتنغيم. وبهذا فإن مراعاة التطريز هي من مقاصد قراءة الرسول على أصحابه.

وتقصد الأدبيات العربية القديمة في مضمار الدراسات القرآنية من إطلاقها النغم، على غرار الفلاسفة، التنغيمَ، ويوضح ذلك قول محمد السمرقندي (ت 780هـ): "قال بعض المحققين: ينبغي أن يقرأ القرآن على سبع نغمات: فما جاء من أسمائه تعالى وصفاته فالتعظيم والتوقير، وما جاء من المفتريات عليه فبالإخفاء والترقيق، وما جاء في ردها فبالإعلان والتفخيم، وما جاء من ذكر الجنة فبالشوق والطرب، وما

---

(1) المرجع نفسه، ص. 52.

(2) انظر من بين آخرين: العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996): **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، ج. 4، ص. 822.

(3) السمرقندي، أبو الليث نصر بن محمد بن أحمد بن إبراهيم (2002): **بستان العارفين**، ص. 319.

من ذكر النار والعذاب فبالخوف والرهب، وما جاء من ذكر الأوامر فبالطاعة والرغبة، وما جاء من ذكر ... فبالإبانة والرهبة[1].

ومن ثم جاز لنا أن نقول: إذا كان الباحثون يقطعون أن عربية النصوص التراثية الشعرية والنثرية ... فقدت التطريز، فإن نقل القرآن نقلا شفهيا أصواتيا حفظ إلى حد كبير ملامحه من الضياع. وهذه ... ستقدم ما يفي بإثبات صدقيتها في هذا العمل.

ويبدو أن الاعتماد على النقل الصوتي المراعي للخصائص الأصواتية وعدم التعويل على الكتابة في ... النص القرآني يعود إلى القصور الذي يعتري الكتابة -على أهميتها- في أداء المنطوق، ومن جملته ... لكن واقع الحال يبين عجز هذه العلامات الخطية في نقل الكلمات المنطوقة. رغم أن الكتابة تشكل ... ثلة من اللسانيين نسقا لغويا مستقلا على النسق اللغوي المنطوق، إلا أنها تبقى في نظر اللسانيين ... نظاما ناقصا لا يمكنه أن يمثل المنطوق تمثيلا أمينا[2]. فرغم أن الحروف الخطية جعلت سمات ... بها على الحروف اللفظية -كما يقول إخوان الصفا-[3] إلا أن واقع معظم اللغات يبين عجز تلك ... عن تمثيل إمكانياتها الصوتية بصورة كاملة سواء المستخدمة منها بالفعل، أوالتي يمكن استخدامها، ... عن التعبير الدقيق عن الفروق الصوتية الدقيقة بين الأصوات، وهي قادرة على إيجاد رموز خطية ... والملامح الصوتية المتعددة للصوت الأصلي الذي قد تختلف صور نطقه عند الناطقين به تبعا لاختلاف لهجاتهم المحلية. هناك إذن فرق كبير بين الحدث اللغوي المنطوق وصورته المكتوبة حتى في الأبجديات المخترعة، لذلك كان من الأهمية بمكان أن ينزل القرآن الكريم نزولا صوتيا على أصل الظاهرة اللغوية، فالسيطرة على النظام الصوتي للغة هي البداية الأساس المتينة لفهم اللغة وامتلاك ناصيتها، وذلك لضمان وصول معناه بدقة إلى الناس. وكان هذا الضمان أعظم دليل على تحقيق الوعد الإلهي بحفظ القرآن الكريم وصونه من التحريف والتبديل والضياع وتخليده تخليدا صحيحا مضبوطا إلى الأبد[4].

إن كينونة القرآن لا تتحقق إلا من خلال قراءاته، والقراءة سنة متبعة، وصحتها مشروطة باتصال السند المتواتر بالرسول ﷺ ولا يكون ذلك إلا سماعا. وتبعا لهذا فقد رفضوا أخذ القرآن عن مُصْحَفِيّ؛ أي عن قارئ اعتمد على مصحف مكتوب، لأن ذلك سيوقعه في التصحيف، قال العسكري بعد ذكره لنماذج

(1) السمرقندي، محمد بن محمود (ت780هـ) (مخطوط): خلاصة العجالة، ص. 213 و. وهو مخطوط، نقلا عن: قدوري، غانم الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 569.

(2) راجع هذين الموقفين والمواقف اللسانية الأخرى بشأن علاقة المنطوق والمكتوب في: Anis, Jacques (1988): **Une Graphématique Autonome ?**, P. 213-214

(3) إخوان الصفا (1995): رسائل إخوان الصفا وخلان أهل الوفاء، ج.1، ص. 216.

(4) ابو السعود، عبد الله بدر (2000): الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، ص. 53.

من تصحيفات المُصَحّفين: "فلهذا وأشباهه قيل: لا تأخذوا القرآن من مُصْحَفي ولا العلم من صَحَفيّ. فأما معنى قولهم: الصَّحَفيّ والتصحيف، فقد قال الخليل: إن الصَّحَفيّ الذي يروي الخطأ على قراءة الصحف من غير أن يلقوا فيه العلماء، فكان يقع فيما يروونه التغيير، فيقال عنده: قد صحفوا، أي ردده عن الصحف وهم مُصَحَّفون. والمصدر التصحيف"[1]. فالأصل هو التلقي الشفهي، والتبليغ الشفهي ومن شأن هذه المشافهة أن تكون بمثابة التسجيل الأمين للقرآن الكريم كما أنزل فتحفظ أنغامه وتنغيماته، ونبراته، ومدوده، وتفخيماته، وإمالاته، ووقوفه، وإيقاعه... وتدفع عنه التغيير والتصحيف، واللحن والتحريف وهي عيوب أفسدت النصوص الأخرى. ومن شأنها كذلك -بما فيها من تطريزات- أن تحدث التأثير المطلوب في السامع وهي الغاية الأسمى لرسالة القرآن. "إن للكلام الشفاهي آليات يعمل من خلالها أوضحها حضور المتكلم وحضور السامع معا، وهو (= الكلام الشفاهي) يتشكل، من خلال قابلية الصوت والنطق والأداء على التأثير المباشر في السامع، كما أن للكلمة المنطوقة قوة خاصة، ليست للكلمة المكتوبة تتجلى في استحواذها على إحساس السامع، وإثارتها دلالات خاصة، ليست الدلالات المعهودة من مدلولاتها، بل من قوت الصوت، وهو يعبر ويرمز ويشير"[2]، كما أن "الكلمة المنطوقة وسط كل العوالم الرائعة التي تتيحها الكتابة لا يزال لها حضور وحياة، وذلك لأن كل الكتب المكتوبة مضطرة بطريقة مباشرة أوغير مباشرة، إلى الارتباط بعالم الصوت؛ الموطن الطبيعي للغة، كي تعطي معانيها. و"قراءة" النص تعني تحويله إلى صوت [...] فالكتابة لا يمكن أبدا أن تستغني عن الشفاهية"[3]. وبهذا يحصل التعاضد بين الطبيعة الصوتية الشفاهية للنص القرآني وأدائه أداء مرتلا حسنا الذي كان مطلبا قرآنيا أيضا.

وبالنظر إلى ذلك عد علماء الأداء القرآني الإخلال بالمقومات التطريزية لحنا. ولكنه لحن خفي، لا يدركه إلا النحارير، ويستشف هذا من قول أبي العلاء العطار الهمذاني: "وأما اللحن الخفي فهو الذي لا يقف على حقيقته إلا نحارير القراء ومشاهير العلماء، وهو على ضربين: أحدهما لا تعرف كيفيته ولا تدرك حقيقته إلا بالمشافهة وبالأخذ من أفواه أولي الضبط والدراية. وذلك نحو مقادير المدات، وحدود الممالات والملطفات والمشبعات والمختلسات، والفرق بين النفي والإثبات، والخبر والاستفهام، والإظهار والإدغام والحذف والإتمام، والروم والإشمام، إلى ما سوى ذلك من الأسرار التي لا تقيد بالخط، واللطائف التي لا تؤخذ إلا من أهل الإتقان والضبط"[4].

---

(1) العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد (1963): **شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف**، ص. 13.

(2) الكواز، محمد كريم (2002): **كلام الله الجانب الشفاهي من الظاهرة القرآنية**، ص. 9-10.

(3) اونج، والترج، (1994): **الشفاهية والكتابية**، ص. 44.

(4) الهمذاني، أبو العلاء العطار: التمهيد، ص. 119 ظ- 120و. وهو مخطوط، نقلا عن: قدوري، غانم الحمد (1986): **الدراسات الصوتية عند علماء التجويد**، ص. 267.

وبهذا يتضح أن الملامح التطريزية الواردة في النص القرآني من مد، وتنغيم، وإيقاع، ووقف... إنما تضبط بالمشافهة والأخذ من أفواه نحارير القراء ومشاهير العلماء ويعجز الرسم عن تسجيلها تسجيلا تاما. ويتجلى دور النزول والتبليغ الصوتيين في صون التطريز القرآني وحفظه وقد قرنت هذه الطبيعة الصوتية عادة بالترتيل على نحو ما سنبين.

## 2.1 لحون العرب وملامح التطريز:

إذا كان النحاة قد استبعدوا "لحون العرب والاختلافات اللهجية، ومن هذه اللحون الظواهر التطريزية التي كانت تختلف، دون شك، من قبيلة إلى أخرى[1] وذلك ما دام شغلهم الشاغل كان هو توحيد اللغة العربية على كافة مستوياتها، فإن القرآن الكريم، من خلال قراءاته المتعددة، المتواترة والشاذة، كان خزانا لهذه اللحون ومن جملتها الملامح التطريزية، وذلك لأكثر من سبب.

لقد ضم النص القرآني لهجات عربية عديدة، ولم ينزل بلغة قريش فقط دون سائر العرب، وإن كان معظمه نزل بلغة قريش[2]، "وقد كان بين القبائل العربية اختلاف في نبرات الأصوات وطريقة الأداء[3]".

وتعتبر الظاهرة التطريزية بعامة من أهم الظواهر اللهجية المصانة في قراءات القرآن. ولطالما رددت الدراسات القرآنية أن الإمالة –على سبيل المثال- لهجةُ عامّةِ أهل نجد من تميم وأسد وقيس، وأن الفتح وتخفيف الهمز لهجة أهل الحجاز الخ... وفي هذا السياق يقول السيوطي مثلا: "قال الداني: الفتح والإمالة لغتان مشهورتان فاشيتان على ألسنة الفصحاء من العرب الذين نزل القرآن بلغتهم فالفتح لغة أهل الحجاز والإمالة لغة عامة أهل نجد من تميم وأسد وقيس قال والأصل فيها حديث حذيفة مرفوعا: (اقرؤوا القرآن بلحون العرب) وأصواتها وإياكم وأصوات أهل الفسق وأهل الكتابين قال: فالإمالة، لا شك، من الأحرف السبعة ومن لحون العرب وأصواتها[4]".

فلحون العرب لم تُراعَ فحسب في أداء القرآن، بل رُغِّبَ فيها؛ إذ ورد في الحديث النبوي: (اقرؤوا القرآن بلحون العرب)، فبدل الاستبعاد الذي لجأ إليه النحاة نجد الحديث يأمر بأداء القرآن أداء يحقق تلك اللحون.

وقال المناوي موضحا مقصود حديث "(اقرؤوا القرآن بلحون العرب)؛ أي تطريبها وأصواتها أي ترنيماتها الحسنة التي لا يختل معها شيء من الحروف عن مخرجه، لأن القرآن لما اشتمل عليه من حسن

---

[1] حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 354.
[2] الداني، أبو عمرو (1408هـ): الأحرف السبعة للقرآن، ص. 61.
[3] لبيب، السعيد (د.ت): الجمع الصوتي للقرآن الكريم أو المصحف المرتل: بواعثه ومخططاته، ص. 162.
[4] السيوطي، جلال الدين (1973): الإتقان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 91.

النظم والتأليف والأسلوب البليغ اللطيف يورث نشاطا للقارئ لكنه إذا قرئ بالألحان التي تخرجه عن وضعه تضاعف فيه النشاط وزاد به الانبساط وحنت إليه القلوب القاسية وكشف عن البصائر غشاوة الغاشية[1].

إن المناوي في مقولته ينبه على أن اللحون هي العناصر الإيقاعية بخاصة والتطريزية بعامة، وأن المقصد المباشر من القراءة الموقعة بالتطريز هو أن تحن القلوب القاسية إلى القرآن الكريم وأن تُكشف عن بصائر القارئ غشاوة الغاشية، وهذا ما سنبلوره بصورة أوضح عند حديثنا عن الإيقاع القرآني.

وثمة قضية تلتحم التحاما شديدا بموضوع حديثنا وهي **نزول القرآن بسبعة أحرف**[2]. ولا شك أن الملامح التطريزية تدخل في نطاق الأحرف السبع التي قرئ بها القرآن تخفيفا على أمة كانت تعرف تعدد لهجيا، وفي هذا الشأن قال الداني إن من الأحرف السبعة: "التصرف في اللغات نحو الإظهار والإدغام والمد والقصر والفتح والإمالة وبين بين والهمز وتخفيفه بالحذف والبدل وبين بين والإسكان والروم والإشمام عند الوقف على أواخر الكلم والسكوت على الساكن قبل الهمز وما أشبه ذلك"[3].

فالظواهر المدرجة في مفهوم الأحرف السبعة، التي نزل بها القرآن الكريم احتراما منه للخصائص اللهجية لقبائل العرب، تدخل في نطاق الملامح التطريزية. ويعضد هذا ما حكي عن الفراء أن المراد بالأحرف السبعة: "سبعة أوجه في أداء التلاوة وكيفية النطق بالكلمات التي فيها، من إدغام وإظهار وتفخيم وترقيق وإمالة وإشباع ومد وقصر وتشديد وتخفيف وتليين، لأن العرب كانت مختلفة اللغات في هذه الوجوه، فيسر الله عليهم، ليقرأ كل إنسان بما يوافق لغته ويسهل على لسانه"[4].

---

(1) المناوي، عبد الرؤوف (1356هـ)، **فيض القدير**، ج. 2، ص. 65.

(2) في صحيح البخاري أن عمر بن الخطاب قال: "سمعت هشام بن حكيم بن حزام يقرأ سورة الفرقان ما أقرؤها وكان رسول الله ﷺ أقرأنيها وكدت أن أعجل عليه ثم أمهلته حتى انصرف ثم لببته بردائه فجئت به رسول الله ﷺ فقلت: إني سمعت هذا يقرأ ما أقرأتنيها فقال لي: أرسله ثم قال له: اقرأ فقرأ قال: هكذا أنزلت ثم قال لي: اقرأ فقرأت فقال: **هكذا أنزلت إن القرآن أنزل على سبعة أحرف فاقرؤوا منه ما تيسر**" البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (1987): **صحيح البخاري**، ج. 2، ص. 851. وانظر هذا الحديث وأحاديث أخرى مشابهة في: ابن الجزري، محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): **النشر في القراءات العشر**، ج.1، ص. 19-20، والزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): **مناهل العرفان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 99-102.

(3) الداني، أبو عمرو (1408هـ): **الأحرف السبعة للقرآن**، ص. 43.

(4) نقلا عن: الدمشقي، طاهر الجزائري (1334هـ): **التبيان لبعض المباحث المتعلقة بالقرآن على طريق الإتقان**، ص. 90.

ومن أكثر الآراء وجاهة في تفسير حديث الأحرف السبعة تأويل الرازي في كتاب اللوائح، وهو رجح أيضا عند الصالح وسالم مكرم والزرقاني[1] وجاء فيه: "الكلام لا يخرج عن سبعة أحرف في الاختلاف:

اختلاف الأسماء من إفراد، وتثنية، وجمع، وتذكير، وتأنيث.

اختلاف تصريف الأفعال من ماض: ومضارع، وأمر.

اختلاف وجوه الإعراب.

الاختلاف بالنقص والزيادة.

الاختلاف بالتقديم والتأخير.

الاختلاف بالإبدال.

اختلاف اللغات (يريد اللهجات) كالفتح والإمالة والترقيق والتفخيم، والإظهار والإدغام، ونحو ذلك"[2].

"فاختلاف اللهجات في أداء بعض الأصوات أمر واقع بين الصحابة، بل لعله كان أشد أنواع الاختلاف دورانا على الألسنة"[3].

ولعل التطريزات - بحسب هذه النصوص- قد عدت من الأحرف السبعة، ومن لحون العرب التي ضاعت - جزئيا- من لغتنا المعيار ما عدا لغة النص القرآني بسبب معيارية النحاة الصارمة.

وبهذا تكون القراءات القرآنية قد صانت الملامح التطريزية، وبخاصة منها الإيقاع الذي تتآزر كافة الملامح التطريزية في خدمته؛ لذلك قال المنوي في تفسيره للحون العرب التي يوقعها القراء والخطباء في أدائهم للنصوص أن البحث الأول بالنسبة للإيقاع الموسيقي يكون عن أحوال النغم، والبحث الثاني عن الأزمنة. فالأول يسمى علم التأليف، والثاني علم الإيقاع، والغاية والغرض منه حصول معرفة كيفية تأليف الألحان، وهو في عرفهم أنغام مختلفة الحدة والثقل رتبت ترتيبا ملائما وقد يقال وقرنت بها ألفاظ دالة على معان محركة للنفس تحريكا ملذا. وعلى هذا فما يترنم به الخطباء والقراء يكون لحنا"[4].

---

[1] انظر على التوالي: الصالح، صبحي (1958): **مباحث في علوم القرآن**، ص. 115، ومكرم، عبد العال سالم (1969): **القراءات القرآنية وأثرها في الدراسات النحوية**، ص. 29-30، والزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): **مناهل العرفان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 109.

[2] الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): **مناهل العرفان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 109. والعسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996): **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، ج. 10، ص. 35.

[3] الصالح، صبحي (1958): **مباحث في علوم القرآن**، ص. 115.

[4] القنوجي، صديق بن حسن (1978): **أبجد العلوم**، ج .2، ص. 533.

وإذا كان القرآن الكريم، من خلال قراءاته، قد قرئ بلحون العرب فصان الظواهر الصوتية لشت القبائل، وضمنها التطريز، فإن تلك القراءات تصبح الوثيقة التاريخية التي نطمئن إليها في فقه اللغة الفصحى من جميع نواحيها، الوثيقة التي تنقل إلينا بالصوت والصورة معا، يتوارثها القراء جيلا عن جيل [...]. هذه القراءات على اختلاف رواياتها سجل دقيق لما كان يجري في كلام العرب من تصرفات صوتية ولغوية [...] ومن خلفها تكمن الصورة الحقيقية التي كان عليها النطق الفصيح للغتنا العربية[1]. ومما كان يجري فيها ظاهرة الإيقاع حيث تصب كافة الملامح التطريزية. وقد كان مطلوبا أكثر من غيره لدوره في استمالة قلوب كل من أصغ السمع للقرآن الكريم، فهو مطلب مساعد على تحقيق الهدف من نزول القرآن الكريم في استيعاب أتباع جدد للدين الجديد، وهذا إنما يتحقق بتضافر مع القراءة المرتلة.

## 3.1 القراءة المرتلة وتوقيع التطريز القرآني:

قرئ القرآن بلحون العرب، فجاء غنيا بالمقومات التطريزية. وما كان له أن يطلق مكنونه التطريزي لولا قراءته قراءة مرتلة، ولذلك فإن النص القرآني نفسه يشدد على أن يقرأ عموما وأن يقرأ بالترتيل خصوصا.

إن لفظ القرآن ذاته يعني القراءة، يقول ابن منظور في مادة (ق ر أ): "وقوله تعالى: ﴿إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُۥ وَقُرْءَانَهُۥ﴾؛ أي جمعه وقراءته." "ومرادهم بقولهم: قرأت قرآنا، أي قرأت قراءة فيقيمون الاسم مقام المصدر"[2].

وأما تسمية السورة سورة "فقيل إن ذلك يفيد الإبانة لها من غيرها من السور [...] وقيل إن معنى سورة قطعة وطائفة"[3]. وقال المستشرق بيير كاربون دو كابرونا: "إن هذه الملاحظات توضح لنا في الوقت ذاته التفسير الممكن لكلمة سورة التي لم يوجد له تفسير مرضٍ. ونقترح أن تكون هي المعادل العربي للكلمة العبرية "شيرة" أي نشيد. وإذا كان المعنى الديني غير واضح، فإن السورة تبدو-على الأقل- كأنها نشيد لا تبشير ولا موعظة، لكنها نشيد مقدس، تعد الخصوبة الإيقاعية التي توجد فيه أثر الازدهار حساسية موسيقية

(1) شاهين، عبد الصبور (1987): أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي: أبو عمرو بن العلاء، ص. 9.

(2) الباقلاني، أبو بكر (1971): نكت الانتصار لنقل القرآن، ص. 56.

(3) المصدر نفسه، ص. 57.

عجيبة، تتمثل على مستوى الأشكال في تعدد التفاعيل، والتقطيع الفقري، والائتلاف والتفرع الإيقاعي، تنتهي إلى توازن عام[1].

وقد وظف القرآن مصطلحات دالة على القراءة، أحصاها أبو حطب (1996)، واستخلص أنها محصورة في ثلاثة ألفاظ وهي: لفظ التلاوة الذي ورد ثلاثا وستين مرة بمختلف صيغه، والترتيل الذي جاء مع صيغته الفعلية أربع مرات، ولفظ القراءة الذي فاق اللفظين السابقين ورودا؛ حيث استعمل ستا وثمانين مرة[2]. ولاحظ - بحسب سياق الورود- أن التلاوة: تختص باتباع كتب الله المنزلة؛ تارة بالقراءة وتارة بالارتسام[3] لما فيها من أمر ونهي وترغيب وترهيب أوما ينوهم فيه ذلك[4] ويقول الكفوي: "التلاوة هي قراءة القرآن متتابعة، كالدراسة والأوراد الموظفة[5] وأن القراءة ضم الحروف والكلمات بعضها إلى بعض في الترتيل، وليس يقال ذلك لكل جمع؛ لا يقال قرأت القوم إذا جمعتهم، ويدل على ذلك أنه لا يقال للحرف الواحد إذا تفوه به: قراءة[6].

وأما الترتيل؛ فهو الاصطلاح الدال بحق على أداء القرآن أداء يحقق التطريز. وسنسوق تعاريف تجلي ترجمته للملامح التطريزية؛ ذلك أن فعل الترتيل لا يتحقق إلا بمراعاة أدائها، وبذلك فهو يقوم بوظيفة تأويلية للظاهرة التطريزية.

يقول ابن الجزري: "وأما الترتيل فهو مصدر من رتل فلان كلامه إذا أتبع بعضه بعضا على مكث وتفهم من غير عجلة وهو الذي نزل به القرآن. قال الله تعالى: ﴿وَرَتَّلْنَٰهُ تَرْتِيلًا﴾[7]. وروينا عن زيد بن ثابت رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: إن الله يحب أن يقرأ القرآن كما أنزل" [...] وقد أمر الله تعالى نبيه ﷺ فقال: ﴿وَرَتِّلِ ٱلْقُرْءَانَ تَرْتِيلًا﴾[8] قال ابن عباس: بينه، وقال مجاهد: تأن فيه، وقال الضحاك: انبذه حرفا حرفا يقول الله تعالى: تلبث في قراءته وتمهل فيها، وافصل الحرف من الحرف الذي بعده. ولم يقتصر سبحانه على الأمر بالفعل حتى أكده بالمصدر اهتماما به وتعظيما له ليكون ذلك عونا على تدبر

---

(1) Crapon, D. C, P(sans): **Structure rythmique des sourates mécquoises**, P. 184. نقلا عن أبي زيد، احمد (1992): **التناسب البياني في القرآن**، ص. 246.

(2) انظر: أبا حطب، سيد احمد عبد الواحد (1996): **ألفاظ القراءة في القرآن الكريم**، ص. 129-154.

(3) الدعاء والتعوذ، انظر مادة (ر س م) في: ابن منظور، محمد بن مكرم: (د.ت): لسان العرب.

(4) الأصبهاني (المفردات )،ص،100.

(5) الحسيني الكفوي، أيوب بن موسى(1992): **الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**، ص. 308.

(6) المصدر نفسه، ص. 703.

(7) سورة الفرقان، آ: 32.

(8) سورة المزمل، آ: 4.

القرآن وتفهمه. وكذلك كان ﷺ يقرأ؛ ففي جامع الترميذي وغيره عن يعلى بن مالك أنه سأل أم سلمة رضي الله عنها عن قراءة رسول الله ﷺ فإذا هي تنعت قراءة مفسرة حرفا حرفا قالت عائشة رضي الله عنها: كان أطول من أطول منها. وعن أبي الدرداء رضي الله عنه أن النبي ﷺ قام بآية يرددها حتى أصبح ﴿إِن تُعَذِّبْهُمْ فَإِنَّهُمْ عِبَادُكَ﴾[1] [...] وفي صحيح البخاري عن أنس أنه سئل عن قراءة رسول الله ﷺ فقال: كانت مدا ثم قرأ (بسم الله الرحمن الرحيم) يمد الله ويمد الرحيم[2].

يتضح من هذا الكلام أن الترتيل هو فن الإلقاء القرآني، فن النطق بالكلام القرآني نطقا يجود ألفاظه ويحقق تطريزه. وبهذا يكون الترتيل بمثابة الترجمة الشفاهية للظاهرة التطريزية بعامة.

وسنقدم فيما يلي تعاريف مزيدة تبين كيف تترجم القراءة المرتلة الملمح التطريزي، وننبه أن هذا لا يعني أننا نختزل التطريز في وظيفة أدائية فحسب.

### 1.3.1 الترتيل وملمح الوقف:

من الظواهر التطريزية التي يجب تحقيقها وصونها كلما أدي القرآن أداء مرتلا ملمح الوقف؛ ولذلك قال علي بن أبي طالب: "الترتيل تجويد الحروف ومعرفة الوقوف"[3]، وقال صاحب التوقيف على مهمة التعاريف: "الترتيل لغة إرسال الكلمة بسهولة واستقامة وعرفا رعاية مخارج الحروف وحفظ الوقوف أوهو خفض الصوت والتحزين بالقراءة"[4]، وبهذا يتضح أن الأداء القرآني يقوم على عناصر تطريزية من أبرزها الوقف. وفي هذا السياق عرفه الزركشي بقوله: "وهو فن جليل، به يعرف كيف أداء القرآن. ويترتب على ذلك فوائد كثيرة؛ واستنباطات غزيرة. وبه تبين معاني الآيات، ويؤمن الاحتراز عن الوقوع في المشكلات"[5]. وبهذا يتضح أن الترتيل يقوم على ملمح الوقف، ولكن الوقف أيضا لا يحقق إلا بمراعاة الترتيل لذلك قال الزركشي أيضا: "ومما يدعو إلى الوقف في موضع الوقف الترتيل؛ فإنه أعون شيء عليه"[6]. فبمراعاة قواعد الترتيل نلزم أنفسنا باختيار مواطن الوقف، فتكون هذه المراعاة تقتضي اختيار المواضع الجيدة للوقف[7]. هذه صلة الترتيل بملمح الوقف، فكيف تكون صلته بباقي ملامح التطريز؟

---

(1) سورة المائدة، آ. 118.

(2) ابن الجزري، محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): **النشر في القراءات العشر**، ج. 1، ص. 207-208.

(3) انظر: القسطلاني، شهاب الدين (1972): **لطائف الإشارات لفنون القراءات**، ج. 1، ص. 220.

(4) المناوي، محمد عبد الرؤوف (1410هـ): **التوقيف على مهمة التعاريف**، ص.170.

(5) الزركشي، بدر الدين (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 415.

(6) المصدر نفسه، ص. 446.

(7) حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنينة اللغة**، ج. 2، ص. 410-411.

### 2.3.1 الترتيل والنغم والتنغيم:

تقتضي القراءة المرتلة أن يوقع القارئ بصوته ملامح العلو الموسيقي، أي النغم والتنغيم، فالترتيل ليس فقط تجويد الحروف بل هو أيضا مراعاة المستوى اللحني؛ وهذا ما انتبه إليه المفسر الكبير القرطبي بقوله: "القراءة [هي:] أصوات القراء ونغماتهم"[1]، فهي ليست أصوات يختص علم التجويد بإتقان مخارجها وإعطائها حقها ومستحقها فحسب، إنما هي أيضا ملامح نغمية وتنغيمية ينبغي أن تصان وتحفظ. إن ثمة صلة وثيقة بين تحقيق الصوامت والمصوتات تحقيقا مجودا وتوظيف ملامح العلو الموسيقي، لذلك فإن القاضي عبد الجبار "يشير إلى ما يسميه بالنغم فيربطه بصفاء مخارج الحروف"[2]، وهو مدار علم التجويد. وهذا ما انتبه له لبيب سعيد في مؤلفه "التغني بالقرآن" وكذلك إدريس عبد الحميد الكلاك في كتابه "نظرات في علم التجويد" والذي ورد فيه: إن "الذي لابد من إثباته هنا هو أن قواعد التجويد في القرآن تحتاج في تحقيقها أثناء القراءة إلى الاستعانة بالتطريب كالمدود والغنن"[3].

ولطالما تداولت الدراسات القرآنية حديث: (من لم يتغن بالقرآن فليس منا)[4] وذكرت في عمومها ما يفيد أن التغني بالنص القرآني يستلزم احترام قوانين النغم، أوبعبارة اللسانيين الملامح النغمية والتنغيمية؛ يقول الصباغ: "ومعنى التغني كما قال الإمام الشافعي وموافقوه: تحزين القراءة وترقيقها واستدلوا بالحديث الآخر (زينوا القرآن بأصواتكم)"[5]. قال القسطلاني شارحا حديث تزيين القرآن: "ومن جملة تحسينه: أن يراعي فيه قوانين النغم، فإن الحسن الصوت يزداد حسنا بذلك، وإن خرج عنها أثر ذلك في حسنه"[6].

إن قراءة القرآن قراءة مرتلة تقتضي مراعاة قوانين النغم أوملامح العلو الموسيقي، والترتيل لا يكون كاملا إلا بحفظ هذه الملامح وهذا ما انتبه إليه الزركشي بقوله: "فمن أراد أن يقرأ القرآن بكمال الترتيل فليقرأه على منازله، فإن كان يقرأ تهديدا لفظ به لفظ المتهدد، وإن كان يقرأ لفظ تعظيم لفظ به على التعظيم"[7].

---

[1] القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد (1993): **الجامع لأحكام القرآن**، ج. 1، ص. 4.

[2] القاضي، عبد الجبار (د.ت): **المغني**، ج. 7، ص. 206، نقلا عن: عبد السلام المسدي (1981): **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، ص. 265.

[3] الكلاك، إدريس عبد الحميد (1981): **نظرات في علم التجويد**، ص. 51.

[4] رواه أبو داود باسناد جيد.

[5] الصباغ، عبد الله توفيق (د.ت): **فن الترتيل في أحكام التجويد**، ص. 23.

[6] القسطلاني، شهاب الدين (1972): **لطائف الإشارات لفنون القراءات**، ج. 1، ص. 217.

[7] الزركشي، بدر الدين (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 532.

إن قراءة القرآن على منازله تفرض تنغيم تراكيبه بحسب دلالاتها. وقوانين النغم هذه التي تكثفها عبارات أصحاب الدراسات القرآنية وتدعو القارئ إلى الحفاظ عليها هي تلك القوانين المسطرة في كتب الفلاسفة بخصوص الكلام المنثور، على نحو ما عرضنا سابقا، وسنبلوره لاحقا.

### 3.3.1 الترتيل والمد والنبر والإيقاع:

ثمة نصوص متعددة تبين أن القراءة المرتلة تلزم القارئ أن يوقع بصوته ملامح تطريزية عديدة؛ فالترتيل يعين على مد الصوت وإشباعه بحسب تعاريف قدمت له، منها قول الزجاج: "هو أن يبيّن جميع الحروف، ويوفي حقها من الإشباع. وأصل الترتيل التنضيد، والتنسيق، وحسن النظام، وتأكيد الفعل بالمصدر يدلّ على المبالغة على وجه لا يلتبس فيه بعض الحروف ببعض، ولا ينقص من النطق بالحرف من مخرجه المعلوم مع استيفاء حركته المعتبرة"[1].

إن القراءة المرتلة تجود الحروف وتبينها، وتحقق المدود وتشبعها، ولما سئل أنس بن مالك كيف كانت قراءة النبي ﷺ، قال: "كانت مدا ثم قرأ بسم الله الرحمن الرحيم يمد ببسم الله ويمد بالرحمن ويمد بالرحيم"[2] وفي رواية أخرى "كان يمد صوته مدا"[3] وذكر أنس للصوت "يدل على نفس المد، وتأكيده بالمصدر يدل على إشباع المد"[4]. وقالت حفصة (ض) عن الرسول ﷺ: إنه كان "يقرأ بالسورة فيرتلها حتى تكون أطول من أطول منها"[5].

وبهذا يتضح أن المد من خصائص الترتيل.

وإلى جانب هذه الملامح توافرت للقراءة المرتلة عناصر تطريزية أخرى، يجمعها ملمح الإيقاع، يقول تمام حسان (2000): "لقد رتل الله القرآن ترتيلا (الفرقان، آ: 32) وأمر رسوله أن يرتل القرآن ترتيلا (المزمل، آ: 4) والمعروف أن الترتيل مصدر رتل يرتل وأنه وضع المجموعات في أرتال كل رتل منها طائفة مجتمعة وبين كل رتل وما يليه انقطاع مؤقت. فأما الترتيل بالنسبة لله تعالى فذلك أنه أنزل القرآن منجما حسب الوقائع وأسباب النزول فإذا أنزل آية أوآيات عد رتلا قائما بذاته بعده فترة انقطاع الوحي ثم يعود الوحي برتل آخر من الآيات وهكذا وهذا المعنى لا يمس موضوعنا (وهو الإيقاع) مسا مباشرا. أما الترتيل

(1) الشوكاني، محمد بن علي بن محمد (د.ت): فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ج. 5، ص. 316.

(2) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (1987): صحيح البخاري، ج. 4، ص. 1925.

(3) النسائي، أبو عبد الله احمد بن شعيب (1991): السنن الكبرى، ج. 5، ص. 23.

(4) القيسي، مكي بن أبي طالب (1984): الكشف عن وجوه القراءات السبع، ج. 1، ص. 57.

(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإتقان والتسديد في صنعة التجويد، ص. 176.

ـسنة للنبي ﷺ فهو طريقة من طرق الأداء والقراءة. فتجويد القرآن يشتمل إلى جانب إعطاء الأصوات حقها على أمور أخرى منها المد بأنواعه والغنة والسكت وما إلى ذلك مما يعد من قبيل الانقطاع المؤقت لتوالي الأصوات التي تتكون منها الألفاظ. فالمد كالسكون والسكون كالسكوت وانقطاع الكلام، وقل ذلك في الغنة لأنها "مد" بالنون، وقل ذلك أيضا عن السكت وهكذا. فإذا قرأ القارئ مع الترتيل أتى بكل رتل آخر وبينهما فترة انقطاع هي إما مد أوغنة أوسكت الخ... هذا النوع من الترتيل يضيف إلى إيقاع القرآن الكامن في نصه إيقاعا آخر طارئا عليه من خلال الأداء والقراءة فإذا اجتمع الإيقاع الصوتي وذلك الإيقاع الترتيلي لم يكن للأذن إلا أن تسمع وتنصت وتستمتع بالجمال وسبحان الله تعالى إذ يقول لعباده المؤمنين: ﴿وَإِذَا قُرِئَ ٱلْقُرْءَانُ فَٱسْتَمِعُواْ لَهُۥ وَأَنصِتُواْ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ﴾[1].

فالترتيل خادم للإيقاع ومحقق له، ولا يكون هذا الإيقاع إلا بتظافر عدد من ملامح التطريز، وذلك ضمن قراءة نطلق عليها "القراءة المرتلة المطرزة"، وقد أوضح تمام حسان (2000) هذا التظافر بقوله: "وأما التوازن فيكفي أن تنصت إلى صوت قارئ مجيد يرتل القرآن الكريم (ولا أقصد ترتيل التطريب بل الترتيل دون تطريب) وسترى عندئذ أن ما في القرآن من جمال التوازن قد يجاوز أحيانا جمال الوزن. وانظر كذلك إلى الكثير من أساليب الترتيل - وبخاصة ما بني منها على قصار الجمل- وسوف ترى لها جاذبية خاصة تجذب إليها انتباهك، وتمنح أذنك من المتعة ونفسك من الارتياح ما لا تجده في بعض الشعر والغناء.

وكلما تقاربت أعداد المقاطع بين النبرين أوانتظم الاختلاف بعضها عن بعض حسن إيقاعها والعكس صحيح [...] أما هذا التقارب وهذا الانتظام فهو الذي نجده في إيقاع الأسلوب القرآني"[2].

ونقف كذلك على الربط بين الترتيل والإيقاع عند ابن البناء في (باب في تعديل الوزن والترتيل)؛ حيث قال: "يجب على قارئ القرآن أن يأتي بحروف القرآن في وزن عادل وترتيب متماثل، يجعل مفتوح الحروف ومنصوبها لِسَبقَةَ التعالي خفيف التوالي، ومضمونها ومرفوعها إشارة لطيفة، وكذلك مكسورها ومخفوضها حركة خفية إلا ما كان من ذلك محتاجا إلى الإشباع فإنه حينئذ يشبع من غير تعد [...] ولا يجاوز الممدود منزلته، ولا يقصر بالمقصور عن درجته"[3].

وقد قدم الدكتور محمد الحساوي تعاريف متعددة لمصطلح "الترتيل" وخلص إلى القول: "أن الترتيل [...] يهم الحرف والكلمة والجملة إذ المطلوب في كل ذلك تبيان الحرف وترتيبه وتنظيمه والتلفظ به وفق النطق والإيقاع المقبولين"[4].

---

(1) حسان، تمام (2000): **البيان في روائع القرآن**، ج.1، ص. 189-190. من سورة الاعراف الاية 204.

(2) المرجع نفسه، ص. 187.

(3) ابن البناء، أبو علي الحسن بن أحمد (2001): **بيان العيوب التي يجب أن يتجنبها القراء**، ص. 41.

(4) حساوي، محمد (1997): **المصطلح الصوتي العربي القديم**: معجمة ودراسة في الصفات الصوتية، ص. 424.

وإذا كان ثمة ربط بين الإيقاع وملامح التطريز بعامة فإنه يكون أوثق بين الإيقاع والوقف، على نحو ما أوضح مبارك حنون (1997)، فقال: "ويشترط [...] في القراءة بالترتيل مراعاة قوانين النغم، بما في ذلك مد الصوت الذي لا يجري إلا في حروف المد واللين وحرف النون بسبب أنفيته، والتنغيم والنبر والوقف والإيقاع. وهذا ما يؤدي إلى تحسين القراءة والترنم والتطريب بها. ومن ثمة، وجب على القارئ تلوين صوته بما يناسب هذه المظاهر التطريزية، وبما يناسب تنظيمها وبنيتها"[1]. ثم أضاف: إن للوقوف دور في البنية الإيقاعية للكلام، وهو دور تشاركه فيه أصناف تطريزية أخرى مثل النغم والتنغيم والطول والنبر[2].

وتجدر الإشارة أن علم التجويد يتناول بعضا من المظاهر التطريزية في القراءة المرتلة المطرزة، وإن كانت هذه المظاهر تندرس بين جزئياته، فيظهر وكأنه مجرد دراسة أصواتية لا غير. يقول القنوجي: "علم التجويد هو علم باحث عن تحسين تلاوة القرآن العظيم من جهة مخارج الحروف وصفاتها وترتيل النظم المبين بإعطاء حقها من الوصل والوقف والمد والقصر والروم والإدغام والإظهار والإخفاء والإمالة والتحقيق والتفخيم والتشديد والتخفيف والقلب والتسهيل وغير ذلك وموضوعه وغايته ونفعه ظاهر وهذا العلم نتيجة فنون القراءة وثمرتها وهو كالموسيقى من جهة أن العلم لا يكفي فيه بل هو عبارة عن ملكة حاصلة عن تمرن امرئ بفكه وتدربه بالتلقف عن أفواه معلميه"[3].

إن مجمل كلام القنوجي يفيد أن لعلم التجويد مشاركة وتعلقا بالتطريز وقد حق لأنور عبد المجيد (1987) أن يقول: إن هناك صلة وثيقة بين الدراسات الصوتية وعلم التجويد وأن التجويد تطبيق عملي لثبات الأصوات والحفاظ عليها، وقد درس المحدثون من علماء الأصوات الوحدات الصوتية التي تلحظ عند الأداء وتتعلق بدرجة الصوت أوارتفاعه تحت نوع من الدراسات الصوتية عرف باسم Prosody الذي يمكن ترجمته بعلم الأداء الصوتي وهو قريب – عندنا – من علم التجويد[4].

ومن كل هذا نخلص إلى أن القراءة المرتلة تقوم على التطريز؛ فلا تكون كاملة، خالية من اللحون الخفية إلا إذا عكست الملامح التطريزية، ولذلك فالقرآن وبالتالي القراءات القرآنية إنما كانت ثرية بالتطريز لأن القراءة المرتلة تقوم أصلا على ملامحه ولا يمكنها أن تسقطها، إذ من شأن إسقاطها أن يخل بالقراءة المتواترة، الأصواتية المرتلة.

---

(1) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 410.

(2) المرجع نفسه، ص. 418.

(3) القنوجي، صديق بن حسن (1978): أبجد العلوم الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، ج .2، ص. 144.

(4) عبد المجيد، فتحي أنور (1987): مقدمة في أصوات اللغة العربية مع التطبيق على بعض الأحكام التجويدية، ص. 117.

### 4.1 الرسم القرآني وقضايا التطريز :

#### 1.4.1 اللغة والكتابة:

أبعد معظم اللسانيين، بدء من سوسير ويلومفيلد، الكتابة من حقل علمهم واعتبروها تابعة للغة المنطوقة. وهذا نزوع قديم في الفكر العقلاني الغربي، بحسب جان كريستوف بلا (1988) الذي يقول: "أعطت النزعة العقلانية الغربية الأولويةَ المطلقة للكلام، وحبست الكتابة في وظيفة ثانوية وآلية. عولجت الكتابة، منذ سان أغسطين إلى بول روايال، ومنذ ارسطو إلى هيگل، مرورا بـڤولتير وروسو، وكأنها تمثيل (غير أمين) للغة (المنطوقة). وليس مفاجئا أن يبعد أبـوَا اللسانيات البنيوية، فيرنار دي سوسير، وليونارد بلومفيلد الكتابة من حقل علم اللغة، وينكرا عليها التشوهات التي أحدثتها بها. وبهذا يتعين الرسيم Graphème من خلال الإحالة على الفونيم، الذي هو سابق على المستويين: المنطقي، والتسلسل التاريخي، وتُعْهَدُ بواسطته علاقةٌ تبعية أحادية الجانب. والرسيم (البسيط أوالمركب) هو الوحدة الصغرى بالنسبة للسنن المكتوب، ويمثل -عموما- فونيما واحدا"[1].

وبهذا تتضح الوظيفة الثانوية التي أسندت للكتابة من قبل مؤسسي اللسانيات البنيوية. وهو الرأي الذي تبناه فيما بعد لسانيو مدرسة براغ (باستثناء ڤـاشيك Vachek)، وكذا الوظيفيون الفرنسيون.

وإذا كان المكتوب لا يثبت -عند ياكبسون- إلا بالرجوع إلى المنطوق، فإن التوازي بين الرسيم والفونيم ينبغي أن لا يخفي اختلافا هاما: في حين أن "الفونيم وحده هو عبارة عن علامة تباينية خالصة وفارغة"[2].

ورغم أن الكتابة ظلت توجه التفكير الغربي حول اللغة وتضلله، فإن ثمة مواقف أخرى تخص العلاقة بين المنطوق والمكتوب. ويمكن للسانيين -حسب جاك أنيس (1988) Anis, Jacques - أن يقرروا في المواقف التالية:

أ. اعتبار لغة المكتوب متماثلة مع اللغة. وليس في علمنا - يضيف أنيس- من نظّر لهذا الرأي، إلا أنه كامن في عمق المناهج النحوية التقليدية[3].

---

(1) Pellat, J-C (1988): **Indépendance ou Interaction de l'Écrit et de l'Oral?** Recensement Critique des Définitions du Graphème, P. 135

(2) Jakobson, R (1976): **Six leçons sur le son et le sens**, P. 78.

(3) هذا التصور يمكن أن ندرج ضمنه التصور العربي القديم عموما، والذي نظر لهذا الرأي، يقول ابن جني مثلا في سياق حديثه عن همزة الوصل: "وذلك أن واضع الخط أجراه في هذا على اللفظ لأنه أصل للخط، والخط فرع على اللفظ." ابن جني، أبو الفتح عثمان (1985): سر صناعة الإعراب، ج. 1، ص. 44. فالأصل هو المطابقة بين المنطوق والمكتوب ولا يترك هذا المبدأ إلا لعلة الفصل بين متشابهين، أو لعلة الاستخفاف والاستغناء بما أبقي عما ألقي، وهذا ما ذكره ابن قتيبة بقوله: "الكتاب يزيدون في كتابة الحرف [أي الكلمة المكتوبة] ما ليس في وزنه [أي صورة الكلمة المنطوقة]=

ب. اعتبار لغة المنطوق متماثلة مع اللغة، وأن اللغة المكتوبة ليست إلا تمثيلا مشوها لنظيرتها المنطوقة: إنها المركزية الصوتية phonocentrisme لرومان ياكبسون وأندري مارتيني، التي مالت إلى تهميش علم الرسم Graphématique.

ت. اعتبار اللغة ذات طبيعة منطوقة في جوهرها، لكن المكتوب يمنحها صورة أمينة؛ إنها مركزية تسجيل الصوت phonographisme. ويثبت منهج گـاك وكطاش تنافر عدد من الخاصيات الوظيفية للكتابة، ويمكن أن نسمي هذا التيار مركزية تسجيل الصوت المعتدلة phonographisme tempéré، إنه يجدد الاعتراف بنوع من الاستقلالية للغة المكتوبة.

ث. اعتبار اللغة متحققة في شكلين، ولا تلتمس اللسانيات بينهما هرمية ولا تبعية[1].

وبهذا يتضح أن المدارس اللسانية نزعت إلى مواقف متباينة بخصوص علاقة النسق المرسوم بالنسق المنطوق. وسنفصل القول -ضمن هذه المدارس- في تصورين تجمعنا بهما صلات عديدة: التصور التطريزي الفيرثي، والتصور التوليدي القطعي.

إن فيرث عالج مسألة الكتابة في علاقتها بالتطريزات، وشفّت معالجته عن إعجاب بالوحدات الكتابية في عدد من اللغات؛ ولاحظ أن تلك الوحدات لا تعكس الفونيمات فحسب، بل تسجل المقاطع، والتطريزات. وهكذا أشاد بالأنساق الخطية العربية، والإغريقية، والسنسكريتية، والصينية... وفي مقابل ذلك سجل فَقْرَ الإملاء الإنجليزي بخاصة والغربي بعامة.

ولاحظ أصحاب مدرسة لندن-من جهة أخرى- تضليلَ الكتابة الرومانية للتصور البنيوي في دراسة الأصوات، مما قادهم إلى الخلط بين الصوت والحرف وإطلاق مصطلح الفونيم عليهما، بينما لا حاجة للتحليل الصواتي في أن يقف على الكتابة الفونيمية أوأن يؤسس عليها.

---

=ليفصلوا بالزيادة بينه وبين المشبه له، ويستطون من الحرف ما هو في وزنه استخفافا واستغناء بما أبقي عما ألقي إذا كان في الكلام دليل على ما يحذفون من الكلمة والعرب كذلك يفعلون ويحذفون من اللفظة والكلمة؛ نحو قولهم: (لم يك) وهم يريدون: لم يكن [...] ومثل هذا كثير في القرآن والشعر. وربما لم يمكن الكتاب أن يفصلوا بين المتشابهين بزيادة ولا نقصان فتركوهما على حالهما واكتفوا بما يدل من متقدم الكلام ومتأخره مخبرا عنهما؛ نحو قولك للرجل: لن يغزو، وللاثنين: لن يغزوا، وللجميع: لن يغزوا، ولا يفصل بين الواحد والاثنين والجميع وإنما يزيدون في الكتاب فرقا بين المتشابهين حروف المد واللين وهي الواو والياء والألف لا يتعدونها إلى غيرها ويبدلونها من الهمزة ألا ترى أنهم قد اجمعوا على ذلك في كتاب المصحف وأجمعوا عليه في ابي جاد وأما ما ينقصون للاستخفاف فحروف المد واللين وغيرها.
ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (1963): أدب الكاتب، ص. 182-183.

(1) Anis, J (1988): **Une Graphématique Autonome?**, P. 213-214.

يقول فيرث في هذا الصدد: إن دراسة الأصوات والتحليل النظري للتدوين الروماني يفضيان – ...ية– إلى فرضية الصوت - الحرف في الفونيم و-أخيرا- إلى استعمال واسع لتلك المشتقات الملبسة من قبيل 'التحليل الفونيمي'، و'الفونيميين' خاصة في أمريكا، وإلى استخدام سيئ لمبادئ تحليل المصوت والصامت في تطريزات[1].

ويقول روبنس في السياق ذاته: 'يرتبط مفهوم الفونيم أولا من حيث أصوله بالكتابة، ويمثل للغة من حيث مادتها الصوتية بحروف أورموز منفصلة ومتسلسلة في ورقة [...] ونتيجة لهذا، ركزت النظريات الفونيمية بالضرورة على الحد الأدنى من التقابل في نفس المحيط. فشددت على المستوى الاستبدالي للعلاقات الصواتية على حساب المستوى المركبي أوالبنيوي. وحيثما لا تكون اللغة مكتوبة، أو لا يكون الإملاء دليلا كفئا على التلفظ، فإن التحليل الفونيمي قد يصبح أساسا لازما بالنسبة للكتابة العملية المتحررة من الإفراط في استعمال الرموز المختلفة، التي تكون ضرورية في الكتابة الأصواتية الدقيقة والمحدودة طباعيا. لكن لا يحتاج التحليل الصواتي أن يقف على الكتابة الفونيمية أوأن يؤسس عليها[2].

وبعدما أثبت التطريزيون هذا التضليل الفونيمي، ينتقل فيرث إلى تبيان كيف تخلصت الخطوط الإغريقية والرومانية والإنجليزية من العلامات الكتابية المحيلة على تطريزات، إلا أنه سجل أن تلك العلامات تشكل تطريزات، في الأصل. يقول فيرث: 'تمكنت اللغة الرومانية واللغة الإنجليزية من الاستغناء عن تلك العلامات الكتابية التي تسمى: 'النبرات'، ومن تجنب 'بهارات' الهجاء. وبهذا فليس الإغريق أبرع من غيرهم. فلا حاجة للمواطن الأصلي إلى ابتكار العلامات الكتابية لتطريزات اللغة القديمة الكلاسيكية قصد قراءة ما كتب باللغة الإغريقية العادية. لقد كانت تلك العلامات – على العموم- ابتكارات لمدارس الإسكندرية الكبيرة [...] ومن الممتع أن نسجل أن العلامات المستعملة لوسم النبرات هي نفسها تسمى تطريزات، وتتضمن وسوم التنفس الهادئ والتنفس العنيف. ويناسب ما أهدف إليه أيضا أن ما كان يعتبر تطريزة عند الإغريق عالجه الرومان باعتباره صامتا، من قبيل 'h' في كلمة hydra [كوكب الشجاع]. ومن المزايا النسبية للألفباء الإغريقية والرومانية اعتبارهما أساس نسق الكتابة الصوتية العالمية[3].

وقد تنبه فيرث أيضا إلى الطبيعة التطريزية للفراغ أو'البياض' بقوله: 'لقد حدد استعمال الفراغ بين الكلمات وعرف -في حينه- على أنه رمز تطريزي، وذلك مثل وسم علامة الترقيم و'النبر'[4].

وكما لاحظ فيرث أن بعض العلامات والبياضات الخطية تسهم في التمثيل للتطريزات، أوهي تشكل ملامح تطريزية بيّن أن خطوطا أخرى تقوم على أسس مقطعية؛ وبذلك فهي تجلي جلاء واضحا

---

(1) Firth, J, R (1948): **Sounds and prosodies**, P. 123.
(2) Robins, R, H (1957): **Aspects of prosodic analysis**, P. 265-266.
(3) Firth, J, R (1948): **Sounds and prosodies**, P.125.
(4) المصدر نفسه، ص. 123.

البنية المقطعية. ويتضح ذلك من قوله: "سجلنا تأثير الألفباء الرومانية والإغريقية على مفهومي الأصوات والتطريزات. ولقد استعملت منهجية مقطعية في كتابة اللغة السنسكريتية. إن الأبجدية المقطعية للخط السنسكريتي Devanagari syllabary (كما استعملت بالنسبة لتلك اللغة)، وأشكالها الأخرى (التي استعملت بالنسبة للهجات السنسكريتية الهندية الحديثة) ما زالت تشكل نماذج للتفوق الأصواتي والصواتي. ويكون تحليل الكلمة مقطعيا ومعبرا تعبيرا واضحا عن البنية المقطعية، التي يمكن من داخلها أن يعالج معالجة كاملة النطق، بل وأصواتية الصوامت، وأن يتم تمثيلهما في الكتابة بمساعدة من العلامة التطريزية عوضا عن صامت يقفل المقطع. لقد استطاع تحليل الكلمة المستوفي لمطالب الأصواتية، والصواتة، والنحو الحديثين -فيما يخص اللغات السنسكريتية- أن يقدّم على أساس مقطعي، والذي يوظف التدوين المقطعي للخط السنسكريتي ويستبعد مفهوم الفونيم، إلا إذا نُظِرَ للمقاطع، بل والكلمات -بطبيعة الحال- على أنها فونيمات"[1].

وذكّر فيرث بتحليله الكلمة والقطعة اليابانيتين -في محاضراته عن الأصواتية اليابانية في مدرسة الدراسات الشرقية الإفريقية والآسيوية طيلة الحرب- بتقنية مقطعية، كما أقر بأن ويليامز جونز Williams Jones كان أول من أشار إلى تفوق ما سماه نسق الخط السنسكريتي، وأيضا نسق الأبجدية العربية، التي تقوم بدورها على أسس مقطعية، ونقل عنه في الأخير قوله: "أبجديتنا وإملاؤنا الإنجليزيان مخزيان وناقصان نقصا سخيفا"[2].

ويضيف اللساني التطريزي: "لقد شكلت الأبجدية الرومانية قدرا كبيرا من تفكيرنا الصوتي بغرب أوربا. وأذكر أن الحرف في الكلمة اللاتينية نظر إليه باعتباره صوتا، articulata vox. نتحرك شرقا نحو الإغريق، ونقابل التطريزات، مثل التنفس الهادئ، والعنيف، والنبرات، وهي عبارة عن علامات، لكن هناك أيضا خواص موسيقية للكلمة. نواجه في اللغة السنسكريتية أبجدية مقطعية بنيت على مبادئ أصواتية، وتكون كل خاصية مطلقة، ودائمة، وتفوق الوصف. إن كل كتابة للغات الشرقية قمت بها بالرومانية كانت في عزم سيد ويليامز جونز، وبالتالي لا أستهين بالتفوق النحوي، بل والتفوق الأصواتي فيما يتعلق بخصائص الشرق وحروفه حيث تجد أبجديتنا أصولها"[3].

ومن كل ما مر يتبين أن فيرث يعتبر الخط السنسكريتي وكذا العربي حاملا لخصائص تطريزية وحافظا لها، بل إن بعضها - في تصوره- تشكل في حد ذاتها تطريزات، وسيزداد ذلك وضوحا عند استعراضه لخصائص الخطين الصيني والعربي؛ حيث اعتبرهما مسجلين للتنوعات الأصواتية.

---

(1) المصدر نفسه، ص. 125.

(2) المصدر والصفحة نفسهما.

(3) المصدر نفسه، ص. 126.

وبذلك تلائم هذه الرسوم تصوره للكتابة المثالية الذي قال بخصوصها: "تهدف الكتابة إلى ترميز العناصر الأساس من وجهة نظر تصنيفية. يطلب الإتقان لإنشاء أواستعمال كتابة معتبرة تقنيا. ولذلك يجب أولا، أن يفهم نسق العلاقات الكلي المقترح أعلاه بكامله، وأن يربط التدوين بالإنجازات دون تجزيء. سيكون ممتعا أن نملك تحليلا نفسيا لكل المهارات المطلوبة في ذلك العمل.

وعليه فلِنَبْنِيَ كتابة معممة، انطلاقا من دراسة الأحداث الكلامية، لابد من دراسة علاقتين على الخصوص:

- علاقة الوحدة الرمزية، أوالحرف إن شئت، بنمط السياق الذي ترد فيه.
- وعلاقة الوحدة الرمزية بكل الوحدات الرمزية الأخرى المختلفة التي قد ترد أيضا في نمط السياق المعطى"[1].

والخلاصة أن التصور الفيرثي يعتبر الكتابة مُسَجِّلَةً للخصائص التطريزية، ودالة عليها أحيانا، وفي أحيان أخرى، يشكل قسمٌ من الرموز الخطية تطريزات كما هو حال الفراغ بين الكلمات... ولا يكون ذلك إلا إذا كان التدوين مربوطا بالإنجازات دون تجزيء، وحصلَ تناظرٌ كبير بين الوحدات الخطية والوحدات الصوتية، مما يجعل من الإملاء نسقا قويا في تمثيل اللغة المنطوقة.

وفي مقابل التصور الفيرثي، يدافع التوليديون الكلاسيكيون على عدم تسجيل الكتابة للتنوعات الصوتية، ويرى تشومسكي وهالي أن الإملاء التعاقدي نسق شبه أمثل بالنسبة للتمثيل المعجمي للكلمات الإنجليزية. والمبدأ الأساس بالنسبة للإملاء هو أن التنوع الصوتي لا يشار إليه حينما يكون بالإمكان أن تتنبأ به قاعدة عامة. وهكذا فإن وضع النبر وتناوبات المصوت والصامت المعتادة لا تعكس على العموم. إن الإملاء عبارة عن نسق موضوع لقراء يعرفون اللغة ويفهمون الجمل، ومن ثم يعرفون البنية السطحية للجملة. ويمكن لهؤلاء القراء أن ينتجوا الأشكال الصوتية الصحيحة، إذا توفروا على التمثيل الإملائي والبنية السطحية، وذلك بواسطة القواعد التي يستعملونها في إنتاج الكلام وتأويله. وعليه فلا يعقل أن يشير الإملاء إلى التنوعات التي يمكن التنبؤ بها[2]. ورغم اصطدام هذا التصور ببعض الاستثناءات إلا أن تشومسكي وهالي يتمسكان به، مما يفضي – خلافا لما قال به فيرث– إلى الإشادة بالخط الإنجليزي: لولا التنوعات التي لا يمكن التنبؤ بها (مثلا man – men, buy- bought)، لوجب على الإملاء الأمثل أن يوفر تمثيلا وحيدا لكل دخل معجمي. وما دام الالتباس منعدما، فإن نسقا من هذا النوع يضمن تناظرا وثيقا بين الوحدات الدلالية والتمثيلات الإملائية. ويوفر نسقٌ من هذه الطبيعة فوائدَ قليلة لكل راغب في إنتاج

---

(1) Firth, J, R (1935): **Phonological Features Of Some Indian Languages**, P. 47.
(2) Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P.49.

خطاب مقبول من غير أن يكون له علم باللغة؛ من قبيل ممثل يقرأ نصا بلغة غير مألوفة لديه. ولهذه الغ
تكون الأبجدية الصوتية، أوالتمثيلات الصوتية المطردة المدعوة بـ"الفونيمية" في اللسانيات الحديثة. هو
الأنسب. إلا أن هذه الوظيفة ليست وظيفة الأنساق الإملائية التعاقدية؛ إذ هي موضوعة لتكون في متنا
المتكلمين باللغة. وبهذا تجدر الملاحظة -دون أن تكون مفاجئة- أن الإملاء الإنجليزي، رغم تناقضاته
تذكر كثيرا، يكاد يشكل -على نحو رائع- النسق الإملائي المثالي بالنسبة للغة الإنجليزية. وينبغي
يفاجئنا اكتشاف أن نظرية كافية لإنتاج الكلام وإدراكه ستجد مكانا لنسق تمثيلي لا يخالف الإملاء، رغم
ثمة دليلا ضعيفا على أن النقل الفونيمي هو نسق من "الحقيقة النفسية".

علينا أن نلاحظ أيضا أن لهجات مختلفة اختلافا كبيرا يمكنها أن تتوفر على نفس النسق (أوعلى
نسق شبيه إلى أبعد الحدود) من التمثيلات العميقة. وتتأكد الواقعة الإمبريقية في صمود التمثيلات العميقة
صمودا قويا أمام التغير التاريخي الذي ينزع، في عمومه، نحو تشغيل قواعد أصواتية متأخرة. وإذا صح ذلك
سنجد نفس نسق تمثيلات الأشكال العميقة في مساحات شاسعة ومراحل زمنية عريضة. وهكذا فإن إملا
تعاقديا يمكنه أن يُصان لفترة طويلة وبصفة نفعية بالنسبة لمجموعة كبيرة من اللهجات المختلفة أصوا
وتقترح هذه الملاحظات وصفا لسيرورة القراءة بصوت مسموع[1].

وبهذا يتبين تشديد تشومسكي وهالي على الإملاء التعاقدي المشدود إلى البنيات العميقة وليس
على الإملاء الأصواتي المرتبط بالبنيات السطحية المسجل للتنوعات الأصواتية واللهجية... ومن ثم يستنتج
النسق الإملائي، في جوهره، مستوى معجميا وليس مستوى أصواتيا، وتنتج التنوعات الأصواتية عن تطبيق
القواعد الصواتية. والخلاصة أن هذا التصور يربط الإملاء بالكفاءة اللغوية للمتكلم وليس بإنجازه، ويربط
الرموز الإملائية بالنحو، وبخاصة بالمستوى المعجمي منه، ويستبعد الإنجازات الأصواتية بكل ما تحمله من
غنى وتنوع. وهنا ينقدح السؤال الهام: ما هو التصور الأقرب إلى احتضان نسق الكتابة القرآنية؟

إننا ندافع على أطروحة الطبيعة الأصواتية والتطريزية لهذه الكتابة من خلال ما يلي.

## 2.4.1 الطبيعة المقطعية للرسم القرآني:

سيكون من المفيد أن نبرز هذه الخاصية من خلال مقاربة مؤسس اللسانيات التطريزية نفسه
الموضوع؛ حيث سجل فيرث الملامح الأساس لما يسميه بـ"تحفُّظ الأبجدية" العربية، ويستعمل هذه الت
بالنظر إلى أصولها الاشتقاقية فقط؛ إذ الكتابة العربية -في رأيه- كتابة مقطعية بامتياز. ويحاجج على فرض
من خلال الدلائل التالية:

---

(1) المصدر والصفحة نفسهما.

- أولا، كل حرف عربي يملك اسما في حوزته.
- ثانيا، كل حرف في مقدوره أن يحقق باعتباره شكلا فنيا في حد ذاته.
- ثالثا، وهو أهم من الدليلين السابقين، كل حرف يملك قيمة مقطعية، ونصبح القيمة في أغلب الألفاظ العامة صامتية ومصوتية، متضمنة المصوت صفر أوصفر مصوت. والسكون هو العلامة المخصوصة التي توجد في الحرف دون احتمالات المصوت؛ فمثلا لا يبدأ بصفر مصوت، أويبدأ بحرف ساكن في نهاية مقطع. إنه المفتاح لفهم القيمة المقطعية فيما يتعلق بالحرف البسيط غير الموسوم بعلامة يعرف بها؛ وهذا متطابق مع مقومات النحو العربي. يكون السكون علامة تطريزية مثل علامة the holont في الخط السنسكريتي[1].

إن الطبيعة المقطعية لهذا الخط تتجسد في كون كل حرف أورسيم هو صامت ومصوت في الوقت نفسه، كما هو حال الرسم الأثيوبي اليوم، ويؤكد فيرث هذه الخاصية للرسم العربي بقوله: "يتألف – عادة – نظام اللغة واشتقاق الكلمات، بما فيها بنيتها المقطعية الأساس، من متوالية هامة من الجذور الثلاثية. وبذلك يملك الحرف القيمة من داخل جذر من هذه الجذور إضافة إلى مصوت من ثلاثة مصوتات ممكنة: الكسرة، والضمة، والفتحة، أوالصفر(= السكون). وتتوفر كل علامة مقطعية (أوحرف مقطعي)، في الألفاظ العامة الغالبة، على إمكانية واحدة من الثلاثي المصوتي trivocalic، أوصفر مصوت، لكن يحدد النحو أوالمقطع في الحقيقة، تحديدا دقيقا بين الاحتمالات الواردة في كل كلمة موضوعة في سياق مقبول. وتستبعد الإمكانات كلها ما عدا واحدا منها. تحدد تطريزات الكلمة العربية من خلال حروفها إذا قبيل السياق. وإذا عُرفت البنية المقطعية عرفنا دوما المقطع الذي يحمل البروز الرئيس. إنها، بطبيعة الحال، سلبية أن تجعل البنية المقطعية أكثر تحديدا بواسطة كتابة حرف مخصوص، لتعرض ما يسمى صفر مصوت، أولتعرضه كحرف مكرر. وتشكل تلك الحروف علامات تطريزية، بل يمكن أن يحفظ ذلك في هذا النسق من الكتابة العلامات التعجيمية التي تشير إلى المصوتات والصوامت بتفصيل وتضيف العلامات التطريزية زيادة على علامات المصوت المنفصلة أوالأصوات المنفصلة بالمعنى الروماني؛ أي، تعمم فوق المستوى الفونيماتيكي. إن الفتحة، والكسرة، والضمة، والألف، والواو، والشدة، والهمزة، تشكل مجتمعة نسقا تطريزيا[2]".

إذا كانت الكتابة العربية (والقرآنية) مقطعية، والمقطع، في لسانيات المنطوق كما هو مبين في الباب الأول، يشكل وحدة تطريزية ترتبط بها ملامح التطريز، أفلا تكون هذه الكتابة المقطعية مجالا أيضا للتطريزات في لسانيات المكتوب؟ وخاصة في الرسم القرآني؟

---

(1) Firth, J, R (1948): **Sounds and prosodies**, P.126.

(2) المصدر نفسه، ص. 126- 127.

### 3.4.1 إغناء الرسم القرآني قصد التمثيل للتطريز:

كان نظام الكتابة العربية المعدل عن الخط النبطي المتطور بدوره عن الخط الآرامي بحسب فرضية أولى، أوالمتطور عن الخط السرياني بحسب فرضية ثانية[1] فقيرا، إلا أن الرغبة في الحفاظ على قراءة النص القرآني كما أنزل، دعت إلى إغنائه عبر مراحل، وذلك بإدراج نقط الشكل، ثم نقط الإعجام، ثم علامات الضبط المختلفة أوالإعجاميات Diacritics؛ بما فيها علامات التفخيم والترقيق والمد والقصر والتسهيل والإدغام بالنسبة للنون الساكنة والتنوين...

لقد كان يحيى بن يعمر ونصر بن عاصم الليثي أولي من نقط المصاحف للناس بالبصرة، وقد أخذا ذلك عن أستاذهما أبي الأسود الدؤلي الذي كان له فضل إدخال الحركات والتنوين إلى نظام الكتابة العربية، إلا أن بداية إدراج العلامات التعجيمية فيه جاء بها دارس إيقاع العربية وأصواتها الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي وضع الهمز والتشديد والروم والإشمام. وقفا الناس أثرهما [أبي الأسود والخليل] واتبعوا فيه سنتهما. وانتشر ذلك في سائر البلدان. وظهر العمل به في كل عصر وأوان[2].

إنه رسم أوفر كلفة. وقواعد التجويد تتنبأ بالعناصر الصوتية وتعكس الواقع الصوتي بكل تعقيداته التلفظية. لقد جاء إذن ليعكس الجانب الصوتي، فكان أقرب إلى أن يكون رسما أصواتيا، وهي الفرضية التي سندافع عنها أدناه.

### 4.4.1 الطبيعة الأصواتية لقواعد الكتابة القرآنية والظاهرة التطريزية:

لقد اتبع دارسو رسم القرآن طرقا مختلفة في تعليل ظواهره. فمنهم من عللها بمعطيات صوفية ذوقية، ومنهم من عللها بحسب ما كانت عليه الكتابة في عصر تدوين القرآن، وهو ما يعود في بعض جوانبه إلى الأصول النبطية للخط العربي، ومنهم من أرجع وضعية الخط القرآني إلى ضعف مستوى الكُتّاب من الصحابة رضي الله عنهم، وعدم براعتهم في الخط، فجاء رسم المصحف مضطربا، ومنهم صنف رابع اشتغل بالأداء القرآني، وقدم تعليلات أصواتية لظواهر الرسم القرآني، وفيما يلي تفصيل ذلك.

أ- لقد دشن المسلك الصوفي الذوقي ابن البناء المراكشي، وتبعه الزركشي والسيوطي وابن المبارك السجلماسي... ويرى هذا الفريق أن ثمة أسرارا وحكما خفية وراء مخالفة الرسم القرآني للرسم الحديث (ويطلق عليه أيضا الرسم القياسي، والنحوي). يقول ابن البناء المراكشي: "لما كان خط المصحف الذي هو الإمام الذي يعتمده القارئ في الوقف والتمام ولا يعدو رسومه ولا يتجاوز

---

(1) انظر الفرضيتين في: تورابي، عبد الرزاق (2002): من أجل عالمية الحرف العربي، ص. 13-17.

(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960): المحكم في نقط المصاحف، 6.

مرسومه قد خالف خط الأنام في كثير من الحروف والأعلام. ولم يكن ذلك منهم كيف اتفق، بل على أمر عندهم قد تحقق، بحثت عن وجوه ذلك بمقتضى الميزان ووافي الرجحان ووقفت منه على عجائب ورأيت منه غرائب[1].

ويقول ابن المبارك السجلماسي ناقلا عن شيخه الصوفي عبد العزيز الدباغ: "ومن فتح الله عليه ونظر في أشكال الرسم التي في الواح القرآن ثم في نظر في أشكال الكتابة التي في اللوح المحفوظ، وجد بينهما تشابها كثيرا، وعاين زيادة الألف في اللوح المحفوظ في كفروا أوآمنوا، وغير ذلك مما سبق، وعلم أسرارا في ذلك كله، وعلم أن تلك الأسرار من وراء العقول"[2].

وما كنا لنلتفت لتعليلات صوفية بعيدة عن مقومات الخطاب العلمي، لولا صداها القوي في ما كتبه علماء من عيار الزركشي، والسيوطي؛ وفي هذا الصدد يقول الأول: "واعلم أن الخط جرى على وجوه: فيما ما زيد عليه على اللفظ، ومنها ما نقص، ومنها ما كتب على لفظه، وذلك لحكم خفية، وأسرار بهية، تصدى لها أبو العباس المراكشي [...] وبين أن هذه الأحرف إنما اختلف حالها في الخط بحسب اختلاف أحوال معاني كلماتها"[3].

لقد اجتهد أصحاب هذا التيار في الكشف عن هذه الأسرار الخفية عن غيرهم، وذكروا كلاما طويلا، نورد نماذج منه:

ففي الأفعال التي كان حقها أن تثبت بها الواو ولكنها حذفت، تحدثوا عن السر في ذلك فقالوا: إنها سقطت من أربعة أفعال تنبيها على سرعة وقوع الفعل، وسهولته على الفاعل، وشدة قبول المنفعل المتأثر به في الوجود:

- أولها: ﴿سَنَدۡعُ ٱلزَّبَانِيَةَ﴾[4] فيه سرعة الفعل، وإجابة الزبانية، وقوة البطش.
- وثانيها: ﴿وَيَمۡحُ ٱللَّهُ ٱلۡبَٰطِلَ﴾[5] حذفت منه علامة على سرعة الحق، وقبول الباطل له بسرعة بدليل قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلۡبَٰطِلَ كَانَ زَهُوقٗا﴾[6].

---

(1) ابن البناء المراكشي، أبو العباس أحمد (1990): عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل، ص. 30. وانظر كذلك: الزركشي، بدر الدين (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 475.

(2) ابن المبارك، أحمد (1987): الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، ص. 104.

(3) الزركشي، بدر الدين (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 461.

(4) سورة العلق، آ: 18.

(5) سورة الشورى، آ: 24.

(6) سورة الإسراء، آ: 81.

- وثالثها: ﴿وَيَدْعُ ٱلْإِنسَـٰنُ بِٱلشَّرِّ﴾[1]، حذف الواو يدل على أنه سهل عليه، ويسارع فيه كما يعمل في الخير، وإتيان الشر من جهة ذاته أقرب إليه من الخير.
- ورابعها: ﴿يَوْمَ يَدْعُ ٱلدَّاعِ﴾[2] حذفت الواو لسرعة الدعاء، وسرعة الإجابة[3]. ولا يخص هذا الحديث من طرافة، وتكلف ملحوظ في تلمس أسرار الزيادة والنقصان، ويزيد الأمر غرابة أنهم استقصوا كل مواطن تميز الرسم القرآني على الرسم القياسي وحاولوا أن يجدوا لكل ظاهرة تفسيرا مما أوقعهم أحيانا في التناقض[4].

ب- ويجد الفريق الثاني في أصول الخط العربي تعليلا لظواهر الكتابة القرآنية، يقول الكرماني في كتاب العجائب: "كانت صورة الفتحة في الخطوط قبل الخط العربي ألفا، وصورة الضمة واوا، وصورة الكسرة ياء، فكتب "لا أوضعوا" ونحوه بالألف مكان الفتحة، و"إيتاى ذي القربى" بالياء مكان الكسرة و"أولئك" ونحوه بالواو مكان الضمة لقرب عهدهم بالخط الأول"[5] ولاشك أن هذا التعليل لا يخلو من وجاهة، وسيساعدنا في تفسير بعض الظواهر.

ج- ويرد الفريق الثالث وضعية الخط القرآني إلى ضعف براعة الكتّاب من الصحابة في الخط، فجاء رسم المصحف مضطربا لأجل ذلك، ويتضح ذلك في قول ابن كثير أن الكتابة لم تحكم جيدا في ذلك الزمان، فوقع في كتابة المصاحف اختلاف في وضع الكلمات، من حيث صناعة الكتابة لا من حيث المعنى[6].

وبرأي ابن خلدون: "كان الخط لأول الإسلام غير بالغ إلى الغاية من الإحكام والإتقان، والإجادة، ولا إلى التوسط لما كان للعرب من البداوة والتوحش، وبعدهم عن الصنائع، وانظر لما وقع لأجل ذلك في رسمهم المصحف حيث رسمه الصحابة بخطوطهم وكانت غير مستحكمة في الإجادة فخالف الكثير من رسومهم ما اقتضت رسوم صناعة الخط عند أهلها ثم اقتفى التابعون من السلف رسمهم فيها تبركا بما رسمه أصحاب الرسولﷺ وخير الخلق من بعده المتلقون لوحيه من كتاب الله

---

(1) سورة الإسراء، آ: 11.

(2) سورة القمر، آ: 6.

(3) انظر: الزركشي، بدر الدين (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 477- 478، والسيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 2، ص. 168.

(4) انظر بتفصيل جوانب من ذلك، والرد عليها في: مصطفى، زيد عمر (1994): **رسم المصحف بين التحرز والتحرر**، ص. 81-87.

(5) السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 2، ص. 168.

(6) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل (د.ت): **فضائل القرآن**، ص. 52-53.

وكلامه كما يقتفى لهذا العهد خط ولي أوعالم تبركا ويتبع رسمه خطأ أوصوابا وأين نسبة ذلك من الصحابة فيما كتبوه فاتبع ذلك واثبت رسما ونبه العلماء بالرسم على مواضعه ولا تلتفتن في ذلك إلى ما يزعمه بعض المغفلين من أنهم كانوا ليس كما يتخيل بل لكلها وجه يقولون في مثل زيادة الألف في لا اذبحنه أنه تنبيه على أن الذبح لم يقع وفي زيادة الياء في بأييد إنه تنبيه على كمال القدرة الربانية وأمثال ذلك مما لا أصل له إلا التحكم المحض وما حملهم على ذلك إلا اعتقادهم أن في ذلك تنزيها للصحابة عن توهم النقص في قلة إجادة الخط وحسبوا أن الخط كمال فنزهوهم عن نقصه ونسبوا إليهم الكمال بإجادته وطلبوا تعليل ما خالف الإجادة من رسمه وذلك ليس بصحيح. واعلم أن الخط ليس بكمال في حقهم إذ الخط من جملة الصنائع المدنية المعاشية كما رأيته فيما مر. والكمال في الصنائع إضافي بكمال مطلق إذ لا يعود نقصه على الذات في الدين، ولا في الخلال، وإنما يعود على أسباب المعاش وبحسب العمران والتعاون عليه لأجل دلالته على ما في النفوس"[1].

ومن الرؤى المنتشرة رؤية الداني، التي تميزت بعمقها، ولا ريب أن اشتغال صاحبها بالأداء القرآني من خلال علمي القراءات والتجويد أسهم في نضجها، وقد استند تعليله، في أحيان كثيرة، إلى عامل القراءة[2] أوالاختصار[3]، وأحيانا أخرى إلى التعليلات الأصواتية والصواتية كالتفخيم، والأصل...[4].

ونعتبر التعليلات الأصواتية ملائمة لتفسير الظاهرة ومتساوقة مع الأهداف التي نروم تحقيقها.

ومن أكثر الآراء قربا لما نهدف إليه ذلك الرأي الذي قال به القاضي الباقلاني، حيث ذكر أن الصحابة كانوا يكتبون إما وفق مخرج اللفظ، وإما وفق ما اصطلحوا عليه، من هيئات كانت تتضمن زيادة حرف، أونقصانه، وهي إشارة موفقة إلى ما كانت عليه الكتابة آنذاك[5].

وهذا الرأي الأصواتي انتصر إليه من المحدثين غانم قدوري الحمد، وزيد عمر مصطفى، وحسام النعيمي، ونعتبر عملنا هذا امتدادا وتطويرا له؛ حيث ننتصر إلى التفسير الأصواتي في قضايا الرسم العثماني إلا ما استثني فعاد في الراجح إلى الأصل النبطي الذي احتوى جوانب من التعاقد لا تنضبط ضرورة للأصل الأصواتي.

---

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن (1986): مقدمة ابن خلدون، ص. 419.

(2) انظر: الداني، أبا عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 44.

(3) انظر: المصدر نفسه، ص. 16-17.

(4) انظر: المصدر نفسه، ص. 44-45، 54...

(5) انظر: مصطفى، زيد عمر (1994): رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 93.

إن كل ما يحيط بهذا النص الإلهي يرتبط بالأداء الأصواتي، فقد نزل وبلغ صوتا، واسمه يرادف القراءة لذلك نرى أن كتبة الوحي من الصحابة أيضا فضلوا التدوين الأصواتي.

إن الكتابة العربية بعامة، كتابة أصواتية تنقل التنوعات الأصواتية، ويمكن أن نمثل لذلك بكون السين المهموسة، حينما يليها فونيم مجهور كالدال، تقلب إلى أختها المجهورة، الزاي، ويثبتها الخط زايا كما في:

(1.2): أ. التسدير تصبح التزدير

ب. ويسدل ثوبه تصبح يزدل ثوبه.

وتصبح التاء المهموسة في افتعل دالا مجهورا إذا ما وقعت بعد الزاي المجهورة كما في:

(2.2): ازتهر تصبح ازدهر.

وتصبح التاء في حالة التفخيم طاء كلما جاورت حرفا مطبقا؛ حيث تصبح:

(3.2): اصتبر اصطبر.

والكتابة القرآنية هي جزء من نسق الكتابة العربية ولا تشذ عنها إلا في قضايا بسيطة محصورة في حالات هي: **الحذف، والزيادة، والهمز، والبدل، والفصل والوصل، وما فيه قراءتان فقرئ على إحداهما**[1].

وهذه الحالات تؤكد الطبيعة الأصواتية التطريزية للكتابة القرآنية، ومن شأن عرضها المفصل أن يطلعنا على إسهامها في التطريز القرآني[2].

## 1.4.4.1 الحذف:

## 1.1.4.4.1 حذف الألف:

عند نتتبع الألف المتوسطة في الكتابة القرآنية نجد حذفها مطردا في حالات عديدة أدرجها الداني مجتمعة تحت عنوان: "ما حذفت منه الألف اختصاراً"، ونورد منها:

---

(1) انظر من بين آخرين: الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): **مناهل العرفان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 255، والنبهان، فاروق (1995): **مقدمة في الدراسات القرآنية**، ص. 236- 241.

(2) قدمت مقاربات بنيوية للخط العربي بعامة في Cantineau, J (1941)**: Cours de Phonétique Arabe**, P. 96. وعبد الفتاح الزين (1987) ): **قضايا لغوية في ضوء الألسنية**، ص. 12 وما بعدها، وقدم كريم الله، كبور (1994): **صورة الحرف العربي**، ص. 229-242، مقاربة توليدية حديثة للكتابة العربية حيث قسمها إلى: صف قطعي، وصف هيكلي وصف مقطعي. ورغم أن المقاربة التي نود تقديمها تشارك ما قبلها في اعتماد الأدبيات التوليدية الحديثة، إلا أنها تتبنى منظورا آخر.

- الألف غير مكتوبة [...] في المصاحف في قوله في البقرة: ﴿وَمَا يَخۡدَعُونَ﴾[1]، ﴿وَإِذۡ وَٰعَدۡنَا﴾[2] ﴿وَوَٰعَدۡنَا مُوسَىٰ﴾[3].
- الألف بعد (يا) و(ها)؛ إذ أجمع كتاب المصاحف على حذف الألف من الرسم بعد (يا) التي للنداء، وبعد (ها) التي للتنبيه اختصارا أيضا، وذلك في قوله: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ﴾[4] و﴿يَٰٓأَرۡضُ﴾[5] [...] وما كان مثله حيث وقع[6].
- وكذلك أجمعوا على حذف الألف في قوله: (الرَّحْمَٰنُ) عز وجل حيث وقع، وفي قوله: (ذَٰلك)، و(ذَٰلكم)، و(ذَٰلكن) و(أولَٰئِكَ ولَٰكنْ ولَٰكنهُ، ولَٰكني، ولَٰكنكمْ، ولَٰكن لا وشبهه من لفظه حيث وقع[7].
- واعلم أنه لا خلاف في رسم ألف الوصل الساقطة من اللفظ في الدرج إلا في خمسة مواضع فإنها حذفت منها في كل المصاحف:

1. التسمية في فواتح السور وفي قوله في هود ﴿بِسۡمِ ٱللَّهِ مَجۡرٜىٰهَا وَمُرۡسَىٰهَآ﴾[8] لا غير، وذلك لكثرة الاستعمال [...]
2. إذا أتت مكسورة ودخل عليها همزة الاستفهام، نحو قوله: ﴿قُلۡ أَتَّخَذۡتُمۡ﴾[9].
3. إذا دخلت على همزة الأصل الساكنة ووليها واو أوفاء نحو: ﴿وَأۡتُواْ ٱلۡبُيُوتَ﴾[10].
4. إذا دخلت في فعل الأمر المواجه به ووليها أيضا واوا أوفاء، نحو قوله: ﴿وَسۡـَٔلِ ٱلۡقَرۡيَةَ﴾[11].

---

(1) سورة البقرة، آ: 9.
(2) سورة البقرة، آ: 51.
(3) سورة الأعراف، آ: 142.
(4) سورة الحجرات، آ: 13.
(5) سورة هود، آ: 44. مثلا.
(6) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 16.
(7) المصدر نفسه، ص. 16-17.
(8) سورة هود، آ: 41.
(9) سورة البقرة، آ: 80.
(10) سورة البقرة، آ: 189.
(11) سورة يوسف، آ: 82.

5. إذا دخلت مع لام المعرفة ووليها لام أخرى قبلها للتأكيد كانت أوللجر نحو قوله ﴿لَلَّذِى بِبَكَّةَ﴾[1][2].

ويقول الزركشي: "وكذلك سقطت الألف الزائدة لتطويل "هاء" التنبيه في النداء، في ثلاثة أحرف ﴿أَيُّهَ ٱلْمُؤْمِنُونَ﴾[3]، و﴿يَٰٓأَيُّهَ ٱلسَّاحِرُ﴾[4]، و﴿أَيُّهَ ٱلثَّقَلَانِ﴾[5][6].

إن تقصي الألف التي وقعت وسط الكلمة في الكتابة القرآنية يثبت أن حذفها اطرد في الكلمة الواحدة، وإن جاء إثباتها في كثير من الكلمات: "فقد وردت كلمة (سلـٰم) في القرآن الكريم أربعة وأربعين مرة، لم تثبت فيها الألف في أي موضع، كما جاءت كلمة (كتـٰب)، ومشتقاتها أكثر من ثلاثمائة وخمسين مرة، لم تثبت الألف فيها كلها، وجاءت كذلك كلمة (أصحـٰب) ثمان وسبعين مرة، ولم تثبت الألف في أي منها، ووردت كلمة (عـٰلم) ست عشرة مرة، كلها جاءت بدون ألف.

وفي المقابل، كتبت كلمات في المصحف بالألف دائما، عكس الفئة الأولى، وفي رأي زيد عمر مصطفى: إن الصفة الغالبة عدم إثبات الألف على الفتحة الطويلة وسط الكلمة، ولن نجد من العسير علينا تفهم هذه الظاهرة بعد أن علمنا أن الكتابة العربية متطورة عن الكتابة النبطية، والتي دلت النقوش على أنها لم تكن تثبت هذه الألف في الغالب.

فكان كتاب العربية يلتزمون بصور الكتابة الموروثة، فلم يثبتوا الألف، لكنهم في الوقت نفسه كانوا يشعرون -فيما يبدو- بضرورة رسمها؛ لظهورها في النطق، وقد تمكنوا من إثباتها في عدة كلمات لكنه لم يكن من اليسير عليهم تعميم ذلك في كل الحالات، وتناسي صور هجاء الكلمات القديمة.

فلما نزل القرآن الكريم على رسول الله ﷺ، انتدب الكتبة من الصحابة الكرام لكتابته، وكانوا وقتئذ يعايشون الواقع الكتابي، المشار إليه، فقاموا بكتابة القرآن الكريم في ضوء هذا الواقع، دونما حرج أوشعور بالخروج على قاعدة ما، ولم يتدخل الرسول ﷺ في هذه الكتابة كما أشرنا سابقا، تفهما منه ﷺ لهذه المسألة برمتها، بخاصة أن كتابة القرآن الكريم كانت وسيلة إضافية لحفظه؛ لأن التعويل كان على الحفظ والتلقي والمشافهة، ولم يكن للرسم ذاك الأثر في نطق الكلمة القرآنية، كما نراه في الكتابات الأخرى"[7].

---

(1) سورة آل عمران، آ: 96.

(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 29-30.

(3) سورة النور، آ: 31.

(4) سورة الزخرف، آ: 49.

(5) سورة الرحمن، آ: 31.

(6) الزركشي، بدر الدين (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 475.

(7) مصطفى، زيد عمر (1994): رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 103.

ومن جهة أخرى يعكس حذف الألف في نحو (بسم الله) سقوطها في الدرج؛ إذ إنها لا تتحقق في المستوى الأصواتي، لذلك أمكن سقوطها في كتابة تقوم على أساس أصواتي. وبذلك فإن ما ينبغي أن فهو ثبوتها لا سقوطها، خاصة وأن التحقيق الأصواتي العربي يرفض المقطع الطويل: (ص مص مص ص) ويحوله إلى المقطع: (ص مص ص) حيث إن الصيغة المقطعية المرفوضة لا تقبل عادة إلا في الوقف، ويعكس الرسم القرآني هذا الواقع. ومن كل ذلك يتجلى الأساس المقطعي للكتابة القرآنية من جهة، ويوضح طبيعتها الأصواتية من جهة ثانية.

### 2.1.4.4. حذف الواو:

تحذف الواو في حالة تكرارها، في مثل قوله تعالى: ﴿وَلَا تَلْوُۥنَ﴾[1] و﴿لَا يَسْتَوُۥنَ﴾[2]، و ﴿ٱلْغَاوُۥنَ﴾[3] و﴿دَاوُۥدَ﴾[4]، يقول الداني: "حذفت إحدى الواوين من الرسم اجتزاء بإحداهما إذا كانت الثانية علامة للجمع، أودخلت للبناء"[5]، ويبدو أنهم كتبوا الواو للدلالة على علامة الرفع[6] سواء كانت في وسط الكلمة، أوفي طرفها، فإثبات الواو في وسط الكلمة جاء مطردا، مثل: قولا، قوما، إلا أن تجتمع صورتان للواو، فقد جرى الرسم على حذف إحداهما[7].

كما حذفت الواو في مواطن أخرى نقلها الداني عن ابن الأنباري في قوله: "وحذفت الواو من أربعة أفعال مرفوعة أولها في سبحان [أي سورة الإسراء]: ﴿وَيَدْعُ ٱلْإِنسَٰنُ بِٱلشَّرِّ﴾[8]، وفي عسق: ﴿وَيَمْحُ ٱللَّهُ ٱلْبَٰطِلَ﴾[9]، وفي القمر: ﴿يَدْعُ ٱلدَّاعِ﴾[10] وفي العلق: ﴿سَنَدْعُ ٱلزَّبَانِيَةَ﴾[11]، قال

---

(1) سورة آل عمران، آ: 153.
(2) سورة التوبة، آ: 19.
(3) سورة الشعراء، آ: 224
(4) سورة البقرة، آ: 251.
(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 36.
(6) الأنصاري، عبد الرحمن (1973-1974): كتابات من قرية الفاو، ص. لم تذكر. نقلا عن: أبي الفتوح، محمد حسين (1989): ابن خلدون ورسم المصحف العثماني، ص. 193.
(7) مصطفى، زيد عمر (1994): رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 107.
(8) سورة الإسراء، آ: 11.
(9) سورة الشورى، آ: 24.
(10) سورة القمر، آ: 6.
(11) سورة العلق، آ: 18.

أبو عمرو: ولم تختلف المصاحف في أن الواو من هذه المواضع ساقطة، وكذا اتفقت على حذف الواو من قوله في التحريم: ﴿وَصَٰلِحُ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ﴾[1] وهو واحد يؤدي عن الجمع[2].

ويعود السبب في هذا الحذف إلى تقصير المقطع الطويل: (ص مص مص ص) وتحويله إلى: (ص مص ص). وهذا التعليل لم يغب عن النحاة القدماء فقد أفرد سيبويه لمثل هذه الظاهرة بابا سماه: (باب ما يحذف من السواكن إذا وقع بعدها ساكن)[3] والاستراباذي (إذا التقى ساكنان في غير هذه المواضع وأولهما مدة حذف أولهما)[4] وما دام ما يلفظ هو الحكم، فإن السقوط اللفظي وازه سقوط في الكتابة القرآنية الأصواتية، وهذا ما فطن له الداني بقوله: وذلك من حيث عاملوا في كثير من الكتابة اللفظ والوصل، دون الأصل والقطع. ألا ترى أنهم لذلك حذفوا الألف والياء والواو في نحو قوله: ﴿أَيُّهَ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ﴾[5]، و﴿وَسَوۡفَ يُؤۡتِ ٱللَّهُ﴾[6] و﴿وَيَدۡعُ ٱلۡإِنسَٰنُ﴾[7] وشبهه، لما سقط من اللفظ، لسكونهن وسكون ما بعدهن. وبنوا الخط على ذلك، فأسقطوهن منه[8].

ويبرز هذا النص التقاء الساكنين، أوعلى الأصح السبب المقطعي، من جهة ومن جهة ثانية يشدد على تبعية المكتوب القرآني لمنطوقه.

### 3.1.4.4.1 حذف الياء:

اطرد حذفها من كل منقوص منون رفعا وجرا[9]، نحو: ﴿غَيۡرَ بَاغٖ وَلَا عَادٖ﴾[10]، إن من يطلب تثبيت الياء، إنما يبغي أن يشير الرسم إلى البنية العميقة الأصلية؛ إذ لا توجد الياء في التحقيق الأصواتي، ومن هنا فإن خطا يعتمد على النطق المنجز سيستبعد لا محالة كتابة الياء، وهذا ما تنبه إليه

---

(1) سورة التحريم، آ: 4.
(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): **المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار**، ص. 35.
(3) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان ابن قنبر (1991): **كتاب سيبويه**، ج. 3، ص.
(4) الاستربادي، رضي الدين محمد بن الحسن (1975): **شرح شافية بن الحاجب**، ج. 2، ص. 225، وما بعدها.
(5) سورة النور، آ: 31.
(6) سورة النساء، آ: 146.
(7) سورة الإسراء، آ: 11.
(8) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960): **المحكم في نقط المصاحف**، 158.
(9) الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): **مناهل العرفان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 255.
(10) سورة البقرة، آ: 173.

الداني، فقال: كل اسم مخفوض أومرفوع آخره ياء ولحقه التنوين فإن المصاحف اجتمعت على حذف تلك الياء بناء على حذفها من اللفظ في حال الوصل لسكونها وسكون التنوين بعدها[1].

وأورد ابن الأنباري حالات لحذف الياء اكتفاء بالكسرة منها، ونقلها الداني عنه: تحت (باب ذكر ما حذفت منه الياء اجتزاء بكسر ما قبلها منها)، بمعنى أن الكسرة كانت كافية. والحالات الواردة يمكن تصنيفها إلى:

- ما تم فيه تقصير المقطع الطويل: (ص مص مص ص) إلى (ص مص ص) على نحو ما أشرنا بالنسبة للألف والواو، وذلك في اربع حالات هي: ﴿وَسَوْفَ يُؤْتِ ٱللَّهُ﴾[2]، و﴿وَٱخْشَوْنِ ٱلْيَوْمَ﴾[3]، ﴿يَقُصُّ ٱلْحَقَّ﴾[4]، و﴿نُنجِ ٱلْمُؤْمِنِينَ﴾[5].

- وحالات للاسم المنقوص، نحو: (الْمُنَادِ)[6]، و﴿مُّهْطِعِينَ إِلَى ٱلدَّاعِ﴾[7]. وقد علق ابن الأنباري على هذه الحالات جميعها قائلا: هذه الحروف كلها الياء ساقطة منها في المصحف والوقف عليها بغير ياء[8].

- ما سقطت فيه ياء المتكلم سواء كانت في الوقف: ﴿دَعْوَةَ ٱلدَّاعِ إِذَا دَعَانِ﴾[9]، و﴿فَإِيَّٰيَ فَٱرْهَبُونِ﴾[10]، أوفي حالة الوصل: ﴿ٱتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ﴾[11]، و ﴿أَتُمِدُّونَنِ بِمَالٍ فَمَآ ءَاتَىٰنِۦَ ٱللَّهُ﴾[12]. ويمكن أن نضيف إلى حالات ياء المتكلم ما أفرد له أبو عمرو عنوانا خاصا:

---

(1) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 34.
(2) سورة النساء، آ: 146.
(3) سورة المائدة، آ: 3.
(4) سورة الأنعام، آ:57.
(5) سورة يونس، آ: 103.
(6) سورة ق، آ: 41.
(7) سورة القمر، آ: 8.
(8) نقلا عن: الداني، أبي عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 33.
(9) سورة البقرة، آ: 186.
(10) سورة النحل، آ: 51.
(11) سورة غافر، آ: 38.
(12) سورة النمل، آ: 36.

(حـــذف اليـــاء المنـــادى المـــضاف إلى نفـــسه)[1] كقولـــه: ﴿يَـٰقَوْمِ﴾[2] و﴿يَـٰعِبَادِيَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ﴾[3].

فإذا كان الحذف في الحالة الأولى يفسر بتقصير المقطع الطويل، فإن هناك ما يعود لقـضية تطريزيـة أخرى، ويتعلق الأمر بالوقف، الذي هو مـوطن اسـتراحة، وقـد لاحـظ فلـيش Fleisch أن إبـدال كـسرة قصيرة من أخرى طويلة في الوقف، هي ظاهرة شائعة عند قبيلة قريش[4] وهي التي دون بها القرآن الكريم. ففي صحيح البخاري نقرأ: "أمر عثمان زيد بن ثابت وسعيد بن العاص وعبد الله بن الزبير وعبد الرحمن بن الحارث بن هشام أن ينسخوا ما في المصاحف وقال لهم: إذا اختلفتم أنتم وزيد بن ثابت في عربية من عربية القرآن فاكتبوها بلسان قريش فإن القرآن أنزل بلسانهم ففعلوا"[5].

ويرد حذف ياء المتكلم في الرسم القرآني إلى حذفها في اللفظ، وقـد لاحـظ البعلبكـي أن العربيـة تأثرت بالسريانية التي تحذف ياء المتكلم لفظا عند اتصالها بالفعل[6] ويربط المسألة فليش بملمح تطريـزي؛ إذ وقع النبر على مقطع يسبق مباشرة المقطـع الأخـير حيـث ترتـسم هـذه اليـاء، فقـوي لـذلك المقطـع الأول وضعف الثاني مما حول كسرة هذا الأخير الطويلة، أي ياؤه الممـدودة، إلى حركـة قـصيرة مـن جنـسها هـي الكسرة[7]. فكلما وقع النبر على مقطع سابق على الياء قصرت فأصبحت كسرة، وهذا يتساوق مع العوامل السابقة، وفي كل هذه الحالات يتحكم المنطوق في المكتوب، ويوجهه، فلا تثبت الياء علـى أهميتهـا ودورهـا التركيبي... لأنها قصرت في النطق، فانعكس ذلك على رسمها.

---

(1) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 34.

(2) سورة الصف، آ: 5.

(3) سورة العنكبوت، آ: 56.

(4) Fleisch, H (1961): **Traité de Philologie Arabe**, P. 183.

(5) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (1987): **صحيح البخاري**، ج. 4، ص. 1906.

(6) البعلبكي، رمزي (1981): **الكتابة العربية والسامية**، 1. ص. 365.

(7) المرجع نفسه، ص. 170-171.

### 4.1.4.4.1 حذف النـون والمـيم:

حيـث ورد حـذف النـون في نحـو: ﴿وَإِن تَكُ حَسَنَةً يُضَٰعِفۡهَا﴾[1]، و﴿فَلَا تَكُ فِي مِرۡيَةٖ مِّنۡهُ﴾[2]، وهذا ينبغي في رأينا أن يعتبر صيغة من صيغ هذا الفعل لا قضية متعلقة بالخط.

وتحذف اللام إذا كانت مدغمة في مثل نحو: (الَّيل، والَّذي) إلا ما استثني[3]؛ فالإدغـام في اللفـظ عكسه الإدغام في الرسم، خاصة وأن التشديد علامة خطية تنبئ بوجود لام، وترفـع الالتبـاس خاصـة وأن وجود التشديد فوق لام التعريف يقتصر على هذه الحالة فحسب. وبهذا يكـون الرسـم قـد عكـس ظـاهرة تطريزية، مستعينا بعلامة تطريزية، وهي الشدة.

### 2.4.4.1 الـزيـادة:

### 1.2.4.4.1 زيـادة الألـف:

من أنواع الألف التي ساقها الداني في (باب ذكر ما رسم بإثبات الألف على اللفظ أوالمعنى) تلك التي نرى أن السبب في زيادتها يعود إلى الرغبة في نقل الصوت الناجم عن الإيقاع، ولم تختلف مصاحف أهل الأمصار في إثبات الألـف في ﴿ٱلظُّنُونَا﴾[4]، و﴿ٱلرَّسُولَا۠﴾[5]، ﴿ٱلسَّبِيلَا۠﴾[6]، و﴿سَلَٰسِلَا﴾[7]، واختلفت في ﴿قَوَارِيرَا۠ ۝ قَوَارِيرَا۠﴾[8] [...]﴿وَلُؤۡلُؤٗا﴾[9] بالألف والـتي في الملائكـ ﴿وَلُؤۡلُؤٗا﴾[10] بخفض بغير ألف، قال أبو عبيد: وكان أبو عمرو يقول: إنما أثبتوا فيها الألف، كما زادوها في كـانوا، وقـالوا قال: وكان الكسائي يقول إنما زادوها لمكان الهمزة[11]. ويتضح أن الألف هنا ليست زائدة في الواقع إنما هي ثابتة في اللفظ، فثبتت في الرسم. وثبوتها في اللفظ يعود لظاهرة تطريزية إيقاعية، ألا وهي الرغبة في المحافظة

---

(1) سورة النساء، آ: 40.
(2) سورة هود، آ: 17.
(3) الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): مناهل العرفان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 256.
(4) سورة الأحزاب، آ: 10.
(5) السورة نفسها، آ: 66.
(6) السورة نفسها، آ: 67.
(7) سورة الإنسان، آ: 4.
(8) السورة نفسها، آ: 15- 16.
(9) سورة الحج، آ: 23.
(10) سورة فاطر، آ: 33.
(11) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 38-40.

على الفاصلة القرآنية، وهذا ما فات كتب الرسم، ولكنه لم يفت مفسرا ولغويا من طينة أبي حيان الأندلسي الذي قال: كُتب (الظنونا، والرسولا، والسبيلا) في المصحف بالألف، فحذفها حمزة وأبو عمرو وقفا ووصلا؛ وابن كثير، والكسائي، وحفص: بحذفها وصلا خاصة؛ وباقي السبعة: بإثباتها في الحالين. واختار أبو عبيد والحذاق أن يوقف على هذه الكلمة بالألف، ولا يوصل، فيحذف أويثبت، لأن حذفها مخالف لما اجتمعت عليه مصاحف الأمصار، ولأن إثباتها في الوصل معدوم في لسان العرب، نظمهم ونثرهم، لا في اضطرار ولا غيره. أما إثباتها في الوقف ففيه اتباع الرسم وموافقته لبعض مذاهب العرب، لأنهم يثبتون هذه الألف في قوافي أشعارهم وفي تصاريفها، والفواصل في الكلام كالمصارع. وقال أبو علي: هي رؤوس الآي تشبه بالقوافي من حيث كانت مقاطع، كما كانت القوافي مقاطع[1]. فالذي دعا إلى إثباتها في الوقف إنما هو الفاصلة، تماما كما يحدث في قوافي الشعر ومصاريعه، وقد انتبه الداني إلى شيء من هذا عندما لاحظ أن الألف لا تكون في لؤلؤ في حالة الخفض "ولؤلؤ" خفض بغير ألف".

- ومما تزاد فيه الألف: "مائة، ومائتين" حيث وقعا[2] ويبدو أن هذه الحالة مستمرة في الخطين القياسي والقرآني معا ويمكن أن تصنف في حالة الشواذ والتي قد يكون لحالة الالتباس بالهمزة دور فيها.
- وكذلك زيدت في نحو قوله: "يعبؤا، وتفتؤا، ولا تظمؤا، [...] وشبهه مما رسمت الهمزة المتطرفة المضمومة فيه واوا على مراد الوصل للمشابهة التي بين هذه الواو في هذه المواضع وبين واو الجمع وواو الأصل في الفعل من حيث وقعت طرفا كلهن[3].
- واجتمع أيضا كتاب المصاحف على رسم النون الخفيفة ألفا وجملة ذلك في موضعين، هما: ﴿وَلَيَكُونًا مِّنَ ٱلصَّٰغِرِينَ﴾[4]، و﴿لَنَسْفَعًا بِٱلنَّاصِيَةِ﴾[5]، وذلك على مراد الوقف، وكذلك رسموا النون ألفا لذلك في قوله: ﴿وَإِذًا لَّا يَلْبَثُونَ﴾[6] [...] وشبهه من لفظه، وكذلك رسموا التنوين نونا في قوله: (وكأين) حيث وقع وذلك على مراد الوصل والمراد قد يستعملان في الرسم دلالة على جوازهما فيه[7]، وهذا يؤكد الطبيعة الأصواتية المتحكمة في الرسم العثماني، فهو

---

(1) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): تفسير البحر المحيط، ج. 7، ص. 211.

(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 42.

(3) المصدر والصفحة نفسهما.

(4) سورة يوسف، آ: 32.

(5) سورة العلق، آ: 15.

(6) سورة الإسراء، آ: 76.

(7) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 43-44.

رسم بحث عن النقل الأصواتي الدقيق ما أمكنه ذلك، حيث يجعل التنوين نونا أويجعل النون تنوينا ما داما من طبيعة أصواتية واحدة.

وكُتبت ﴿تَتْرَا﴾[1] بالألف [...] وأحسبهم رسموها كذلك على قراءة من نون، أوعلى لفظ التفخيم، وكذلك وجدت فيها ﴿كِلْتَا ٱلْجَنَّتَيْنِ﴾ في الكهف[2] بالألف وذلك على أن الألف للتثنية أوعلى مراد التفخيم إن كانت للتأنيث[3] ومن هنا يتضح أن هذه الألف علامة تطريزية تحيل على قضية تطريزية، والأمر، على نحو ما فسر الداني يعود للتفخيم.

وأخيرا نسوق الحالة الأخير التي كثر حولها الجدال، يقول السيوطي: "زيدت الف بعد الواو وآخر اسم مجموع نحو: ﴿بَنُوٓاْ إِسْرَٰٓءِيلَ﴾[4] ﴿مُّلَٰقُواْ رَبِّهِمْ﴾[5] [...]﴿وَلَا تَقُولَنَّ لِشَاْىْءٍ﴾[6]، ﴿أَوْ لَأَاْذْبَحَنَّهُۥٓ﴾[7]، ﴿وَلَأَاْوْضَعُواْ﴾[8][9].

وقد تباينت مواقف المختصين في الكتابة القرآنية من هذه الألف المزيدة، فجعلها بعضهم خطأ كتابيا؛ لأنه لا محل لها في هذا الموضع، وحكم عليها بأنها من سوء هجاء الأولين.

ويبدو أن التفسير بالخطأ علة عليلة، بخاصة في هذه الظاهرة؛ إذ لا يتصور أن يكتب الصحابة كلمتين متشابهتين، ومتجاورتين، برسمين مختلفين، والسبب سوء هجائهم[10]، وذلك في قوله تعالى: ﴿لَأُعَذِّبَنَّهُۥ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَاْذْبَحَنَّهُۥٓ﴾[11].

(1) سورة المومنون، آ: 44.
(2) سورة الكهف، آ: 33.
(3) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 44-45.
(4) سورة يونس، آ: 90.
(5) سورة هود، آ: 29.
(6) سورة الكهف، آ: 23
(7) سورة النمل، آ: 21.
(8) سورة التوبة، آ: 47.
(9) السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 2، ص. 168.
(10) مصطفى، زيد عمر (1994): **رسم المصحف بين التحرز والتحرر**، ص. 105.
(11) سورة النمل، آ: 21.

وقال أصحاب التفسير الصوفي: هذا يكون باعتبار معنى زائد بالنسبة إلى ما قبلها في الوجود مثل ﴿أَوْ لَأَاْذْبَحَنَّهُۥٓ﴾ او ﴿وَلَأَاْوْضَعُواْ خِلَٰلَكُمْ﴾ زيدت الألف تنبيها على أن المؤخر أشد وأثقل في الوجود من المقدم عليه لفظا. فالذبح أشد من العذاب والإيضاع أشد فسادا من زيادة الخبال. وظهرت الألف لظهور القسمين في العلم[1]. وهذا تكلف واضح؛ لأن أصحاب هذا الرأي لا يقدمون دليلا في كون ذلك كان من مقاصد كتبة القرآن من الصحابة، ويضاف إلى هذا أنها زيدت في مواضع أخرى لا يقدمون لها تعليلا مماثلا.

وفي رأي أصحاب التعليل التاريخي أن زيادة هذه الألف، مبني على الشكل الذي تميزت به اللام ألف في الكتابات القديمة، إذ إنها أخذت شكل لا في الكتابة النبطية، بحسب ما يظهر في نقش النمارة في كلمة الأسدين، وانتقل الشكل نفسه إلى الكتابة العربية بحسب نقش جفنة الأبيض في كلمة الأشعري[2].

وقد اكتسب هذا الحرف صفة الثبوت، فبدا من المحتمل أن الكتاب حين يريدون إلحاق اللام في أول كلمة تبدأ بالألف، لا يتبادر إلى ذهنهم، ولا تجري أقلامهم إلا بهذا الشكل القديم، الشائع المشهور لاتصال الألف باللام، فيلحقونه أمام الكلمة المراد إلحاق اللام بها دون أن يحذفوا رمز الألف الذي كان في أول الكلمة، ومن هنا استقر رمز الألف بعد اللام ألف في بعض الكلمات، ولكن الكتاب كلما تنبهوا إلى حقيقة زيادة الألف في مثل هذه الكلمات، حذفوها ولم تبق من آثار تلك الظاهرة إلا بضعة كلمات ظهرت في الرسم المصحفي[3].

وقد ربط دارسون آخرون بين الألف المزيدة والحركات القصيرة، فجعلوا زيادتها للدلالة على الفتحة[4]، فتكون الألف صورة لفتحة الهمزة، من حيث كانت الفتحة مأخوذة منها.

فإن الفتحة كانت تكتب ألفا صغيرة قبل الخط العربي وهذا هو التفسير الذي قدمه الزمخشري بقوله: فإن قيل: لم زيدت الألف في كل من﴿وَلَأَاْوْضَعُواْ﴾، أو ﴿لَأَاْذْبَحَنَّهُۥٓ﴾، فاقول قد كانت الفتحة تكتب ألفا صغيرة، قبل الخط العربي، فبقي من ذلك أثر في الطباع فكتبوا ألفا أخرى[5] وقد أشار الداني

---

(1) ابن البناء المراكشي، أبو العباس أحمد (1990): عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل، ص. 56.

(2) انظر: مصطفى، زيد عمر (1994): رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 106.

(3) غانم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 106.

(4) القدوري الحمد (1402هـ): رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص410-412، نقلا عن: مصطفى، زيد عمر (1994): رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 105.

(5) الزمخشري، جار الله محمد بن عمر (1948): تفسير الكشاف، ج. 2، ص. 217.

نبّه إلى شيء من هذا عندما قال: كتبوا ﴿لَأُعَذِّبَنَّهُۥ عَذَابًا شَدِيدًا﴾[1] بغير الف و ﴿لَأَاْذْبَحَنَّهُۥ﴾[2]، بالألف[3]، حيث إن الهمزة في ﴿لَأُعَذِّبَنَّهُۥ﴾ مضمومة، فلم تزد الألف لأن الحركة ضمة وليست بفتحة حتى تزاد الألف. أما ﴿لَأَاْذْبَحَنَّهُۥ﴾فالهمزة مفتوحة، فزيدت الألف للدلالة على الفتحة.

ويعضد هذا التعليل أن لفظ ﴿وَلَأَوْضَعُواْ﴾[4] كتب –حسب الداني- في مصاحف بغير ألف وفي بعضها بألف زائدة[5]، مما يؤكد أن هذا الأثر النبطي أخذ في الانحصار في بعض الأمصار ثم في الخط العربي بعامة.

ويرد على هذا التعليل بأن الكتابة العربية قبل الرسم المصحفي كانت مجردة من أي علامة، أورمز للإشارة إلى الحركات القصيرة (الفتحة، الضمة، الكسرة).

وعقب المصطفى على هذا بقوله: "ونحن لا ندعي خلاف هذا، بل نقول إن عدم تمكنهم من استخدام رموز، أوإشارات للدلالة على الحركات القصيرة ألجاهم إلى استعمال الحركات الطويلة في محاولة لتمثيل النطق تمثيلا سليما وهم يكتبون أقدس نص عرفوه، فرسمت الألف في كلمة ﴿لَأَاْذْبَحَنَّهُۥ﴾ للإشارة إلى الفتحة حتى لا تقرأ بالتشديد والضم، كما قرئت الكلمة التي بعدها ﴿لَأُعَذِّبَنَّهُۥ﴾ التي تخلو من الألف"[6].

### 2.2.4.4.1 زيادة الواو:

يذكُر المختصون في الكتابة القرآنية أن كتاب المصاحف اجمعوا على أن زادوا واوا بعد الهمزة في قوله: (أولـئك)، و(أولـئكم)، و(أولي)، و(أولوا)، و(أولات)، و(أولاء) حيث وقع ذلك[7]، وقد أدرج هذا الكلام تحت (باب ذكر ما زيدت الواو في رسمه للفرقان أولبيان الهمزة). ونعتقد أن ما سماه الداني بيان

(1) سورة النمل، آ: 21.
(2) سورة النمل، آ: 21.
(3) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 88.
(4) سورة التوبة، آ: 47.
(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 94.
(6) مصطفى، زيد عمر (1994): رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 105.
(7) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 53.

الهمزةُ يتحقق في اللفظ في صورة مد أو إن شئنا نبرا، فعكسه الرسم، فلا يمكن أن نقول إنه زائد، بل ـ تحققه في الملفوظ تعكسه مرآة المكتوب.

### 3.2.4.4.1 زيـادة اليـاء:

استقصى الداني مواطن زيادة الياء فحصرها في المواضع التسعة التالية:

(4.2) ﴿أَفَإِيْن مَّاتَ أَوْ قُتِلَ﴾[1].

(5.2) ﴿مِن نَّبَإِيْ ٱلْمُرْسَلِينَ﴾[2].

(6.2) ﴿مِن تِلْقَآيِ نَفْسِيٓ﴾[3].

(7.2) ﴿وَإِيتَآيِ ذِى ٱلْقُرْبَىٰ﴾[4].

(8.2) ﴿وَمِنْ ءَانَآيِ ٱلَّيْلِ﴾[5].

(9.2) ﴿أَفَإِيْن مِّتَّ﴾[6].

(10.2) ﴿أَوْ مِن وَرَآيِ حِجَابٍ﴾[7].

(11.2) ﴿وَٱلسَّمَآءَ بَنَيْنَٰهَا بِأَيْيْدٍ﴾[8].

(12.2) ﴿بِأَيِيِّكُمُ ٱلْمَفْتُونُ﴾[9][10].

---

(1) سورة آل عمران: 144.

(2) سورة الأنعام: 34.

(3) سورة يونس: 15.

(4) سورة النحل: 90.

(5) سورة طه: 130.

(6) سورة الأنبياء: 34.

(7) سورة الشورى: 51.

(8) سورة الذاريات: 47

(9) سورة القلم: 6.

(10) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 47.

وقال أبو عمرو في تفسير هذه الزيادة: "يجوز أن تكون الياء في ذلك هي الزائدة والألف قبلها هي الهمزة ويجوز أن تكون الألف هي الزائدة بيانا للهمزة والياء هي الهمزة"[1]. وترجح لدينا أن الألف هي الزائدة ولكن باعتبارها فتحة طويلة على عادتهم في كتابة الفتحة طبقا للخط النبطي، وهو ما سبق تبيانه، وأن الياء الثانية هي مجرد كرسي للهمزة، والتي قد تقرأ همزة مخففة، أو ياء ساكنة أوإدغام مفكوك (كما في 41)، ويترجح لدينا أنها في غالب الحالات إنما هو كرسي للهمزة، خاصة وأن نقط ﴿وَٱلسَّمَآءَ بَنَيۡنَٰهَا بِأَيۡيْدٖ﴾ الياء، كباقي النقط، لم يتم ابتكارها إلا لاحقا من قبل يحي ويعمر على نحو ما ذكرنا.

ولعل الذي يدعم فرضية زيادة الألف التي قال بها الداني، تعدد القراءات، يقول أبو الفتوح في هذا الصدد: إن حمزة القارئ قرأ اللفظ: ﴿بِأَيۡيْدٖ﴾ بالوقوف وبالتخفيف وبالتسهيل وبإبدال الهمزة ياء مفتوحة تصير القراءة ﴿بِأَيۡيْدٖ﴾ فمن قرأ بتحقيق الهمزة اعتبرت الياء زائدة، ومن قرأ بتحقيق الهمزة وتسهيلها قرأ بياءين الأولى الهمزة المبدلة ياء والثانية هي فاء الكلمة. والصواب في هذه الحال. أن الزائد هو حرف الألف كما هو الحال في أول الكلمة، فيلزم رسمها على الألف[2].

ومن كل ما مر يتضح أن زيادة (الألف والواو والياء) ارتبطت بالهمزة وهذا يدل على الرغبة في أن تكون عاكسة للمد، وهذا يدعونا إلى أن نتساءل: ألا يقوم ذلك مقام العلامة التعجيمية التي تشير إلى مد أونبر؟

### 3.4.4.1 قاعدة الهمزة :

الهمزة "ظاهرة تطريزية، [...] لا توجد في الجذور، بل تنشأ هي والألف بقواعد صوتية"[3]، وهي بحسب فيرث جزء من النسق التطريزي العربي، وبهذا تثبت الطبيعة التطريزية لهذه القطعة الصوتية.

وترى كتب الرسم أن الهمزة تكون: ساكنة أومتحركة. "فأما الساكنة فتقع من الكلمة وسطا، وطرفا وترسم في الموضعين بصورة الحرف الذي منه حركة ما قبلها، لأنها تبدل في التخفيف"[4]، فإذا كان ما قبلها فتحة رسمت الفا، نحو: (الباس)، و(من كاس)، و(إن يشا)... أما إذا كان ما قبلها فتحة رسمت ياء نحو: (انبئهم)، و(جئت)... وإن كانت ضمة رسمت واوا، نحو: (المؤمنون)، و(لؤلؤ) وشبهه.

---

(1) المصدر والصفحة نفسها.

(2) أبو الفتوح، محمد حسين (1989): ابن خلدون ورسم المصحف العثماني، ص. 141.

(3) السغروشني، إدريس (1991): الاشتقاق، ص. 90.

(4) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 59.

وأما المتحركة فتقع في الكلمة ابتداء ووسطا وطرفا.

فأما التي تقع في ابتداء فإنها ترسم بأي حركة تحركت، من فتح أوكسر أوضم، ألفا لا غير لأنها لا تخفف رأسا من حيث كان التخفيف يقربها من الساكن، والساكن لا يقع أولا فجعلت لذلك على صورة واحدة، واقتصر على الألف دون الياء والواو من حيث شاركت الهمزة في المخرج وفارقت أختيها في الخفة[1]، وذلك نحو: أحمد، وإذا، وأولئك وشبهه.

وأما التي تقع وسطا فإنها ما لم تنفتح وينكسر ما قبلها، أوينضم، أوتنضم وينكسر ما قبلها ترسم بصورة الحرف الذي منه حركتها دون حركة ما قبلها لأنها به تخفف فإن كانت حركتها فتحة رسمت ألفا نحو: (سألتها) [...] وإن كانت كسرة رسمت ياء، نحو: (يئس) [...] وإن كانت ضمة رسمت واوا نحو (يذرؤكم) [...] فإن انفتحت وانكسر ما قبلها، أوانضم أوانضمت وانكسر ما قبلها صورت بصورة الحرف الذي منه تلك الحركة دون حركتها لأنها به تبدل في التخفيف فترسم مع الكسرة ياء ومع الضمة واو فالمفتوحة التي قبلها كسرة نحو: (الخاطئة) [...]، والمضمومة التي قبلها كسرة نحو: (أنبئكم) [...] وهذا مع كون ما قبل المتوسطة متحركا وإن كان ساكنا –حرف صحة أوحرف علة– لم ترسم خطا لأنها تذهب من اللفظ إذا خففت إما بالنقل وإما بالبدل وذلك نحو: (يسئل) [...] وكذلك لا ترسم المفتوحة نحو: (ءامن) [...] والمكسورة نحو: (خاسئين) [...] وإن كان الساكن قبلها ألفا وانفتحت لم ترم خطا أيضا نحو: (ءاباءنا) [...] فإن انضمت رسمت واوا، وإن انكسرت رسمت ياء[2].

وإن كانت أخرا [متطرفة] كتب بحسب حرف حركة ما قبل الآخر نحو: (سبأ، شاطئ، لؤلؤ) [النبهان: ] لأنها به تخفف لقوته [المقنع:]، وذلك نحو: و(بنبإ)، و(امرؤ)، فإن سكن ما قبلها [...] لم ترسم خطا لذهابها من اللفظ إذا خففت وذلك نحو: (الخبء)، و(بين المرء)[3].

وبهذا يتضح أن رسم الهمزة في الكتابة القرآنية يكاد يطابق رسمها في الكتابة القياسية، مما يتيح التساؤل عن سر إدراج قواعدها، ثم إن الهمزة رأس العين ليست من الرسم العثماني، وإنما أدرجها الخليل فيما بعد، ولعل الزركشي كان محقا عندما تجاهلها أثناء حديثه عن قواعد الرسم العثماني.

### 4.4.4.1 قاعدة البدل:

وفيها تتجلى الأبعاد الأصواتية لهذا الرسم تجليا واضحا، ويظهر توظيفه للحفاظ على ظواهر تطريزية إيقاعية من قبيل الإمالة والتفخيم...

---

(1) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 60.

(2) المصدر نفسه، ص. 60-62.

(3) المصدر نفسه، ص. 62.

وتتوزع هذه القاعدة أربعة قضايا، هي: رسم الألف واوا للتفخيم، ورسم الألف ياء للإمالة، رسم نون التوكيد الخفيفة ألفا، ورسم هاء التأنيث تاء مفتوحة، ورسم بعض الحروف المرقمة بصورها محمة.

**لقد رسم الألف واوا على لفظ التفخيم**: يقول الداني في (باب ذكر ما رسمت الألف فيه واوا على لفظ التفخيم ومراد الأصل): 'ورسموا في كل المصاحف الألف واوا في أربعة أصول مطردة وأربعة أحرف متفرقة، فالأربعة الأصول هي: (الصلوٰة)، و(الزكوٰة)، و(الحيوٰة)، و(الربوٰا) حيث وقعن والأربعة الأحرف هي قوله في الأنعام [آ: 52] والكهف [آ: 28] (بالغدوٰة) وفي النور [آ: 35] (كمشكوٰة) وفي المؤمن [آ: 41] (النجوٰة) وفي النجم [آ: 20] (ومنوٰة)'[1].

ويسمي المختصون في الكتابة القرآنية الواو المزيدة التي ليس لها مقابل في النطق، كتابة الألف واوا. والحق أن هذه الواو ليست بلا وظيفة، بل تحولت إلى علامة تعجيمية لتشير إلى التفخيم، ومثلها في ذلك مثل علامات النبر، في لغات أخرى، وطبيعي أن يلجأ الكتاب الأقدمون للحروف بسبب غياب الحركات والعلامات التعجيمية فيما بعد، تماما كما سيستعملون علامات الوقف في صورة حروف، وهم الحريصون على تسجيل الصوت كما أدي، ولم يدخروا وسعا في سبيل هذا الهدف النبيل ما وجدوا إلى ذلك سبيلا.

**ورسم الألف ياء للإمالة**: يقول الداني: 'أعلم أن المصاحف اتفقت على رسم ما كان من ذوات الياء من الأسماء والأفعال بالياء على مراد الإمالة وتغليب الأصل، وسواء اتصل ذلك بضمير أولم يتصل، أولقي ساكنا، أومتحركا، وذلك نحو: (الموتى)، و(السلوى) [...] و(مجريٰها) و(مرسيٰها). ولم يستثن من ذلك إلا أصل مطرد وسبعة أحرف، فالأصل المطرد هو ما وقع كراهة الجمع بين ياءين في الصورة [...] وأما السبعة الأحرف: فأولها في إبراهيم [آ: 36] ﴿وَمَنْ عَصَانِي﴾ وفي سبحان [آ: 1] ﴿إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَا﴾ وفي الحج [آ: 4] ﴿أَنَّهُ مَن تَوَلَّاهُ﴾ وفي القصص [آ: 20] ويس [آ: 20] ﴿مِّنْ أَقْصَا الْمَدِينَةِ﴾ وفي الفتح [آ: 29] ﴿سِيمَاهُمْ﴾ وفي الحاقة[آ:

---

[1] الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 54. ويحاجج ابن الدهان في ذلك فيقول: 'واختصموا كتب: الصلوٰة والزكوٰة والحيوٰة ومشكوٰة، واللفظ بالألف، وقيل على التفخيم على لغة أهل الحجاز. وكتبوا القطاة واللهاة والقناة، بالألف، فلو كان على التفخيم، لكتب هذا أيضا بالواو' انظر: ابن الدهان النحوي، أبا محمد سعيد بن المبارك (1986): باب الهجاء، ص. 46. والحق أن هذه الأمثلة المضادة لا وجود لها في القرآن ولا صلة تربطها بالرسم العثماني، وبذلك فهي تؤكد الطبيعة الأصواتية والتطريزية المميزة لهذا الرسم.

[1] ﴿طَغَا ٱلْمَآءُ﴾، ورسم ذلك كله على مراد التفخيم [...] ورسموا في كل المصاحف (على و(إلى)، و(حتى) بالياء كذلك، وكذلك رسموا (ي'ويلتى)، و(ي'حسرتى)، و(ي'أسفى)، و(أنى) التي بمعنى كيف و(متى)، و(عسى)، و(بلى) حيث وقعن[1].

وهنا نلاحظ أن المعيار المتحكم هو المعيار التطريزي: حيث تتحول الحروف إلى علامات تطريزية الألف يدل على التفخيم، والياء تشير إلى الإمالة. إن كتبة القرآن الكريم لم يهتدوا في تلك الفترة التاريخية إلى علامات تعجيمية تحيل على هذه الظواهر التطريزية فاتخذوا من الحروف علامات تسجل تسجيلا مرئيا دقيقا تلك الظواهر التطريزية، خاصة وأنهم كانت تتملكهم رغبة شديدة في الحفاظ على النص القرآني المنزل صوتا فسلكوا رسما أصواتيا أمينا ليقرأ القرآن الكريم كما أنزل.

ويضيف الداني: "واتفقت المصاحف على رسم ما كان من الأسماء والأفعال من ذوات الواو على ثلاثة أحرف بالألف لامتناع الإمالة فيه. وذلك نحو: "الصفا"، و"شفا"، و"سنا"، و"أبا أحد"، و"خلا"، و"عفا" و"دعا"، و"بدا"، و"نجا"، و"علا"، و"لعلا"[2]، وهذا مطرد وليس هناك استثناء، إلا احد عشر حرفا فإنها رسمت بالياء لظاهرة تطريزية أخرى، الا وهي الحفاظ على الفواصل مما يؤدي – بالتظافر مع ظاهرة الوقف التطريزية- إلى الحفاظ على الإيقاع: "فأول ذلك في الأعراف [آ: 98]: (بأسنا ضحى)، وفي طه [آ: 59]: ﴿وَأَن يُحْشَرَ ٱلنَّاسُ ضُحًى﴾، وفي النور [آ: 21]: ﴿مَا زَكَىٰ مِنكُم﴾، وفي النازعات [آ: 30]: ﴿دَحَىٰهَا﴾، و﴿ضُحَىٰهَا﴾ في الحرفين [آ: 29 و46] وفي الشمس [آ: 1]: ﴿وَضُحَىٰهَا﴾، و﴿تَلَىٰهَا﴾ [آ:2] و﴿طَحَىٰهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى) [آ: 1 و2]: ﴿وَٱلضُّحَىٰ ۝ وَٱلَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ﴾، وذلك على وجه الاتباع لما قبل ذلك، وما بعده مما هو مرسوم بالياء لتأتي الفواصل على صورة واحدة"[3].

وبهذا يتضح أن الإيقاع لما كان مطلوبا في اللغة المنطوقة عكسته اللغة المكتوبة ولعل ذلك يدخل في جمالية هذا الخط وروعته، على نحو ما سنبين لاحقا.

- **ورسمت نون التوكيد الخفيفة ألفا**: إذ معلوم أن الصامت الأنفي كثيرا ما يحذف ويعوض بالفتحة، واجتماع فتحتين قصيرتين يعطي فتحة طويلة، أي ألفا من الناحية التطريزية. ويعكس الخط الأصواتي هذه الواقع الصوتي.

---

(1) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 63-65.

(2) المصدر نفسه، ص. 66.

(3) المصدر نفسه، ص. 66-67.

ورسمت هاء التأنيث تاء مفتوحة: حيث كتبت كلمة:

(13.2):الرحمةُ في القرآن كله بالهاء، إلا أنها في مواطن سبعة كتبت بالتاء، رحمت ْ مثل: ﴿أُوْلَٰٓئِكَ يَرْجُونَ رَحْمَتَ ٱللَّهِ﴾[1].

(14.2): والنعمةُ بالهاء إلا أحد عشرة كلمة، مثل: ﴿وَٱذْكُرُواْ نِعْمَتَ ٱللَّهِ عَلَيْكُمْ وَمَآ أَنزَلَ عَلَيْكُم مِّنَ ٱلْكِتَٰبِ وَٱلْحِكْمَةِ يَعِظُكُم بِهِۦ﴾[2].

(15.2): والسنةُ بالهاء، ما عدا خمس كلمات، في: ﴿فَقَدْ مَضَتْ سُنَّتُ ٱلْأَوَّلِينَ﴾[3].

(16.2): والمرأةُ بالهاء في القرآن كله، إلا سبع حالات، في: ﴿إِذْ قَالَتِ ٱمْرَأَتُ عِمْرَٰنَ﴾[4].

(17.2): والكلمةُ، بالهاء في القرآن الكريم كله، إلا مرة واحدة وردة بالتاء المبسوطة وهي: ﴿وَتَمَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ ٱلْحُسْنَىٰ﴾[5].

(18.2): واللعنةُ، بالهاء إلا كلمتين هما: ﴿فَنَجْعَل لَّعْنَتَ ٱللَّهِ عَلَى ٱلْكَٰذِبِينَ﴾[6] و ﴿أَنَّ لَعْنَتَ ٱللَّهِ عَلَيْهِ﴾[7].

(19.2): والمعصيةُ، بالهاء إلا كلمتين هما: ﴿وَمَعْصِيَتِ ٱلرَّسُولِ﴾[8]﴿وَمَعْصِيَتِ ٱلرَّسُولِ﴾[9].

---

(1) سورة البقرة، آ: 218، وانظر إلى الحالات الستة الأخرى في: الأعراف، آ: 56، هود، آ: 73، ومريم، آ: 2، والروم، آ: 50، والزخرف، آ: 32، وكذلك الزخرف، آ: 32.

(2) سورة البقرة، آ: 231، وانظر الحالات الأخرى المتبقية في: آل عمران، آ: 103، والمائدة، آ: 11، وإبراهيم، آ: 28، و34، والنحل، آ: 72، و83، و114، ولقمان، آ: 31، وفاطر، آ: 3، والطور، آ: 29.

(3) سورة الأنفال، آ: 38، وانظر الحالات المتبقية في: فاطر، آ: 43، ثلاث مرات، وغافر، آ: 85.

(4) سورةآل عمران، آ: 35، وانظر الحالات الأخرى في: يوسف، آ: 30، و51، والقصص، آ: 9، والتحريم، آ: 10، و11.

(5) سورة الأعراف، آ: 137.

(6) سورة آل عمران، آ: 61.

(7) سورة النور، آ: 7.

(8) سورة المجادلة، آ: 8.

(9) سورة المجادلة، آ: 9.

وفي كلمات منفردة[1] نقسمها إلى قسمين:

(20.2 أ): الشجرة، وقرة، والثمرة، والجنة، وابنة.

(20.2ب): آية، والغرفة، وبينة، وجملة، وآية، وغيابة.

ويبدو أن هذه الظاهرة تجد تفسيرها في تاريخ الخط العربي، المتطور عن الخط النبطي؛ حيث إن الأنباط كانوا يكتبون الهاء بالتاء المفتوحة، ويرى خليل نامي أن هذا الأمر كان مطردا في الكتابة النبطية، في حالات الكلمة جميعها[2]، في حين يرى البعلبكي أن كتابة الهاء تاء مفتوحة كان من قواعد الكتابة النبطية والآرامية في الأسماء المؤنثة المفردة المضافة والمعرفة[3]، وبالرجوع إلى تلك الحالات القرآنية المعروضة أعلاه، يتضح أنها جاءت مضافة، ولم يشذ عن ذلك إلا (20.2 ب) والتي لم تأت مضافة ولكنها، في المقابل، قرئت بالجمع والإفراد[4].

وبذلك يتضح أن كتابة الهاء بالتاء المبسوطة ظاهرة نبطية ورثها الرسم القرآني، إلا أنها تعكس ظاهرة تطريزية، وهي عدم إمكانية الوقف ووجوب الوصل لاستحالة الوقف بين المضاف والمضاف إليه، وفي هذه الحالة يكون الرسم في خدمة التركيب. ولعل العنوان الذي عالج الداني تحته هذه الظاهرة يشير إلى تنبهه لهذا وهو: "باب ذكر ما رسموا في المصاحف من هاءات التأنيث بالتاء على الأصل أومراد الوصل"[5].

- ورسمت الحروف المرققة برموز الحروف المفخمة: إن الصوامت المرققة أصلا يمكنها على مستوى الإنجاز الأصواتي أن تكتسب تفخيما عارضا كلما جاورها صامت من صوامت التفخيم [ص، ض، ط، ظ ]، والرسم القرآني يعكس هذه الحالة الصوتية التطريزية وهو ما يتمثل في:

1. كتابة تاء افتعل طاء: حيث إن الأصل أن يكتب هذا الصامت تاء إذا جاور صامتا مرققا مثل قوله تعالى: ﴿وَإِذِ ٱبْتَلَىٰٓ إِبْرَٰهِـۧمَ رَبُّهُۥ بِكَلِمَٰتٍ﴾[6] وقوله: ﴿قُل لَّئِنِ ٱجْتَمَعَتِ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ﴾[7]. لكن هذه التاء تثبت طاء في الصوت وفي الرسم إذا جاورت

---

(1) انظر: الداني، أبا عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 80- 82، والزركشي، بدر الدين (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 494- 496، من بين آخرين.

(2) نامي، خليل يحي (1935): أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، ص. 101.

(3) البعلبكي، رمزي (1981): الكتابة العربية والسامية، دراسات في تاريخ الكتابة وأصولها عند الساميين، ص .177.

(4) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 81.

(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 77.

(6) سورة البقرة، آ: 124.

(7) سورة الإسراء، آ: 88.

حرفا مفخما، مثل قوله تعالى: ﴿رَّبُّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَمَا بَيۡنَهُمَا فَٱعۡبُدۡهُ وَٱصۡطَبِرۡ لِعِبَٰدَتِهِۦ﴾[1] و﴿وَهُمۡ يَصۡطَرِخُونَ فِيهَا﴾[2]، ونحوه كثير، مع العلم أن هذا التفخيم حافظ عليه الرسم القياسي.

2. وكتابة السين المرقق صادا: إذا جاور في كثير من الأحيان صامت تفخيم حقق على المستوى الأصواتي صادا، فأثبته كتاب المصاحف بحسب نطقه حفاظا على هذه الظاهرة التطريزية الإيقاعية المسماة التفخيم؛ ولهذا نقل الداني عن أبي عبيد: أن مصاحف أهل الأمصار اجتمعت على رسم الصراطَ، وصراطَ بالصاد، قال أبو عمرو: وكذلك رسموا ﴿ٱلۡمُصَيۡطِرُونَ﴾[3]، و﴿بِمُصَيۡطِرٍ﴾[4][5] ويضاف إلى هذا أنهم كتبوا ﴿وَٱللَّهُ يَقۡبِضُ وَيَبۡصُۜطُ﴾[6] بالصاد [...] وكتبوا ﴿وَزَادَكُمۡ فِي ٱلۡخَلۡقِ بَصۜۡطَةٗ﴾[7][8].

ولقد رفض الزين (1987) ردَّ الصاد إلى الأصل السرياني - كما قال أغناطيوس يعقوب الثالث، وجرجي زيدان- وقطع أن كتابة هذه السين صادا، لم تأت إلا لمجاورتها صوت الطاء المفخم [...] فالرسم راعى نطق السين الذي تحول في السمع إلى صاد مفخمة، بعد أن غزاه تفخيم عارض حدث لمجاورته صوت الطاء، دون أن يراعي أصل هذا الحرف والوظيفة التي أداها بدخوله في تركيب الجذور الفعلية لهذه الألفاظ[9] كما استدل على اضطراب هذا التوجه باختلاف القراء في قراءة بعض هذه الحروف تارة سينا، وتارة صادا، وأخرى بإشمام الصاد زايا، ونحن لا نعتبر ذلك إلا مؤكدا لفرضية التعدد اللهجي في القراءات، مما يعكس مرونته لا عملية التنميط التي أراد أن يصل إليها الزين بمنهجه الألسني الوصفي -كما سماه- بعيدا عن كل اتجاه تجريدي غيبي[10] كما يؤكد الطبيعة الأصواتية للكتابة القرآنية بامتياز لا الصواتية التي انطلق منها الزين، ويبدو لنا أن الطبيعة الأصواتية مكنت رسم القرآن تمكينا بالغا من تسجيل الظواهر

---

(1) سورة مريم، آ: 65.
(2) سورة فاطر، آ: 37.
(3) سورة الطور: 37.
(4) سورة الغاشية: 22.
(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 91-92.
(6) سورة البقرة: آ: 245.
(7) سورة الأعراف، آ:69.
(8) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 84-85.
(9) الزين، عبد الفتاح (1987): قضايا لغوية في ضوء الألسنية، ص. 65.
(10) المرجع نفسه، ص. 37.

التطريزية، وحمايتها من الضياع، وذلك بتظافر مع إدراج النقط بعامة، وتحقيق علم التجويد؛ إذ ينبغي أن ينظر إلى علم الرسم في تكامله مع هذه العلوم الأخرى التي عضدت الطبيعة الأصواتية التي نزل القرآن الكريم وبلغ بها، ثم نقل إلى الأجيال اللاحقة.

### 5.4.4.1 قاعدة الفصل والوصل:

حيث إن كلمات منفصلة بحكم أصلها ترسم في المصاحف موصولة تبعا لوصلها في اللفظ، ومنه:

- أَنْ توصل بكلمة لَا إذا وقعت بعدها، فتصبح أَلَّا في المصحف كله، مثل قوله تعالى: ﴿أَمَرَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ﴾[1] ولا يستثنى من ذلك إلا عشرة مواضع، منها: ﴿أَن لَّآ أَقُولَ عَلَى ٱللَّهِ إِلَّا ٱلْحَقَّ﴾[2].

- وكلمة مِنْ توصل بكلمة مَا إذا وقعت بعدها، فتصبح مِمَّا، مثل قوله تعالى: ﴿أَنتُم بَرِيٓـُٔونَ مِمَّآ أَعْمَلُ وَأَنَا۠ بَرِىٓءٌ مِّمَّا تَعْمَلُونَ﴾[3] ولا تستثنى إلا ثلاث حالات، منها: ﴿وَمَا مَلَكَتْ أَيْمَـٰنُكُمْ﴾[4].

- وكلمة مِنْ توصل بكلمة مَنْ مطلقا، مثل قوله تعالى: ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّن مَّنَعَ مَسَـٰجِدَ ٱللَّهِ﴾[5].

- وكلمة عَنْ توصل في المصحف كله بكلمة مَا، فيصيران عَمَّا، مثل قوله تعالى: ﴿قُل لَّا تُسْـَٔلُونَ عَمَّآ أَجْرَمْنَا وَلَا نُسْـَٔلُ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾[6]، ولا يشذ إلا موضع واحد: ﴿عَن مَّا نُهُواْ عَنْهُ﴾[7]، ويتضح أن إدغام [ن] في [م] على المستوى الأصواتي، عكسه إسقاط رسيم النون على المستوى الخطي.

---

(1) سورة يوسف، آ: 40.

(2) سورة الأعراف، آ: 105، وانظر الحالات الأخرى في: الأعراف، آ: 169، والتوبة، آ: 118، وهود، آ: 14، و26، والحج، آ: 26، ويس، آ: 60، والدخان، آ: 19، والممتحنة، آ: 12، والقلم، آ: 24.

(3) سورة يونس، آ: 41.

(4) سورة النساء، آ: 36، وانظر الحالتين المتبقيتين في: الروم، آ: 28، والمنافقين، آ: 10.

(5) سورة البقرة، آ: 114

(6) سورة سبأ، آ: 25.

(7) سورة الأعراف، آ: 166.

- وكلمة إنْ توصل بكلمة مَا التي بعدها في المصحف كله، مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّمَآ أَمۡوَٰلُكُمۡ وَأَوۡلَٰدُكُمۡ فِتۡنَةٞۚ﴾[1] ولا يخرج إلا قوله سبحانه: ﴿وَإِن مَّا نُرِيَنَّكَ﴾[2].

- وكلمة أنْ توصل بكلمة مَا مطلقا من غير استثناء، من قبيل قوله تعالى: ﴿فَٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّمَا عَلَىٰ رَسُولِنَا ٱلۡبَلَٰغُ ٱلۡمُبِينُ﴾[3].

- ورسم في كل المصاحف فَإِلَّمْ في قوله تعالى: ﴿فَإِلَّمۡ يَسۡتَجِيبُواْ لَكُمۡ﴾[4] بغير نون، إن إدغام المتجانسين [ن] و[ل] على مستوى الأصواتي عكسه الرسم، بينما فصلت الكلمتان في: ﴿فَإِن لَّمۡ يَسۡتَجِيبُواْ لَكَ﴾[5] فكتبت النون.

- وتوصل أنْ بلَنْ، فتسقط النون في موضعين من القرآن، هما: ﴿أَلَّن نَّجۡعَلَ لَكُم مَّوۡعِدٗا﴾[6]، و﴿أَلَّن نَّجۡمَعَ عِظَامَهُۥ﴾[7] وما خلا ذلك هو مفصول أن لنْ.

- وكلمة كُلّ توصل بكلمة مَا التي بعدها، إلا قوله سبحانه: ﴿كُلَّ مَا رُدُّوٓاْ إِلَى ٱلۡفِتۡنَةِ﴾[8]، وقوله: ﴿مِّن كُلِّ مَا سَأَلۡتُمُوهُۚ﴾[9].

- وتوصل أمْ بمَنْ في المصحف ماعدا أربع حالات كتبت مفصولة؛ وذلك في: ﴿أَم مَّن يَكُونُ عَلَيۡهِمۡ وَكِيلٗا﴾[10].

---

(1) سورة التغابن، آ: 15.
(2) سورة الرعد، آ: 40.
(3) سورة المائدة، آ: 92.
(4) سورة هود، آ: 14.
(5) سورة القصص، آ: 50.
(6) سورة الكهف، آ: 48.
(7) سورة القيامة، آ: 3.
(8) سورة النساء، آ: 91.
(9) سورة إبراهيم، آ: 34.
(10) سورة النساء، آ: 109، والحالات الأخرى هي: التوبة، آ: 109، والصافات، آ: 11، وفصلت، آ: 40.

- وورد كل من بِئْسَمَا ولِكَيْلَا موصولا في ثلاث حالات مثل: ﴿بِئْسَمَا ٱشْتَرَوْا۟ بِهِۦٓ أَنفُسَهُمْ﴾[1] و ﴿لِكَيْلَا يَعْلَمَ مِنۢ بَعْدِ عِلْمٍ شَيْـًٔا﴾[2].
- وتكتب ﴿قَالَ ٱبْنَ أُمَّ﴾[3] بالقطع على مراد الانفصال، بينما تكتب ﴿قَالَ يَبْنَؤُمَّ﴾[4] بالوصل كلمة واحدة على مراد الاتصال[5].
- وتوصل كلمات: حيثما، ومهما، نعمّا، وأنّما، وربما، وكأنما، ويكأنّ، وكالهم، أووزنوهم موصولين من غير ألف بعد الواو.
- وتقطع: عن منْ ويوم همْ، وفي فمال ولات حين مناص وعلى آل ياسين[6].
- واختلف في وصل أوقطع: في ما، وأين ما ولذلك فإن عاصما بحسب الداني كان يقول في مثل هذا إذا سئل عن المقطوع والموصول: "سواء لا أبالي أقطع ذا أم وصل ذا إنما هو هجاء"[7].

وتتحكم في الوصل والفصل ظاهرة الوقف؛ إذ لا يمكن فصل الموصولين والوقف بينهما، وبهذا يكون الوصل علامة تمنع الوقوف، بينما يبيحه الفصل، وفي هذا الصدد يقول الإبراهيمي (1990): "وما كتب منفصلا يجوز فصله، لأنه كلمتان حسب رسمه، نحو: أن لن، أم من، لكي لا..."[8]، ويقول سعيد ربيع (2001): "فما كتب من كلمتين موصولتين لم يوقف إلا على ثانيه، وما كتب منها منفصلا يجوز الوقف على كل واحدة منهما"[9]، وهذا يفهم تلميحا من عنوان الداني لهذه الظاهرة، ويفهم تصريحا من كلامه السابقة في فصل يابن أم ووصلها[10].

---

(1) سورة البقرة، آ: 90، وانظر الحالتين المتبقيتين في: البقرة، آ: 93، والأعراف، آ: 105.

(2) سورة الحج، آ: 5، وانظر الحالتين المتبقيتين في: الأحزاب، آ: 50، وفي الحديد، آ: 23، ونقل آخرون حالة رابعة في: آل عمران، آ: 153، انظر: الداني، أبا عمرو عثمان بن سعيد (1940): **المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار**، ص. 75.

(3) سورة الأعراف، آ: 150.

(4) سورة طه، آ: 94.

(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): **المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار**، ص. 76.

(6) الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): **مناهل العرفان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 257.

(7) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): **المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار**، ص. 72.

(8) الإبراهيمي، محمد (1990): **الحجة في تجويد القرآن**، ص. 287.

(9) ربيع، سعيد (2001): **الوقف والابتداء وأثرهما في توجيه النص القرآني**، ص. 286.

(10) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): **المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار**، ص. 76.

ومن جهة أخرى يبرز ظاهرة تطريزية أخرى وهي الإدغام بين المتماثلين أوالمتقاربين. وبهذا يتضح أن الفصل والوصل خادمان للتطريز وعاكسان للنطق.

### 6.4.4.1 قاعدة ما فيه قراءتان:

ومقتضى هذه القاعدة أن الكلمة إذا قرئت على وجهين تكتب برسم أحدهما[1]؛ وذلك نحو: ﴿مَٰلِكِ يَوۡمِ ٱلدِّينِ﴾[2]، تكتب بغير ألف، وتقرأ بالألف وبحذفها، ونحو هذا كثير[3] وأحيانا تراعى في الرسم بعض القراءات الشاذة[4].

ويمكن أن نسجل أن هذه القاعدة إنما هي مقحمة إقحاما، خاصة وأن بعض قضاياها يمكن تناولها في القواعد السابقة، ويدل على ذلك أن المثال المقدم يمكن إدراجه في زيادة أوحذف الألف، ولعل الداني والزركشي، على الأقل انتبها إلى شيء من هذا فتجاهلا هذه القاعدة.

ومن خلال عرض هذه القواعد يتضح تناغم نظام الكتابة القرآنية مع الطبيعة الشفاهية للقرآن الكريم نزولا وتبليغا، ومع قراءته المرتلة المطرزة، لذلك قيد رسمه لحون العرب أعني تعدد القراءات وتنوعها، فكان شرطا في القراءة الصحيحة أن تكون موافقة للرسم العثماني فالرسم إذن أصبح شرطا في القراءة الصحيحة.

وقد استلزمت شفاهية القرآن وقراءته المرتلة المطرزة، أن يكتب كتابة أصواتية وظيفية؛ ترسم التفخيم، والترقيق، والإدغام بالنسبة للنون الساكنة، والتنوين، وتسم الوصل والفصل والوقف... فيما تتنبأ قواعد التجويد بالعناصر الصوتية وتعكس الواقع الأصواتي بكل تعقيداته التلفظية. إنها كتابة أوفر كلفة، ولكنها أمينة ووفية للطبيعة الشفاهية للنص القرآني.

وكان من شأن هذه الكتابة الأصواتية قديما أن مكنت الرسم العربي، من ابتكار رموز تدارك من خلالها قصور الألفباء النبطية، كما كان من شأنها حديثا أن ألهمت الباحثين إلى إطلاق مشروع كتابة لغات الشعوب الإسلامية بالحرف القرآني المنمط وقيام ألفباء صوتية عربية دولية محوسبة[5]، كما كان من شأنها أن أبرزت الملامح التطريزية (الوقف والتفخيم والإمالة والإدغام...)، وبأرت المقطع، وهو رأس الوحدات

---

(1) الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): **مناهل العرفان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 257.

(2) سورة الفاتحة، ص. 4.

(3) انظر أمثلة إضافية في: السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ص. 2، ص. 170.

(4) فهمي، علي سليمان (1988): **المنير الجيد في علم التجويد**، ص. 241- 242.

(5) انظر: تورابي، عبد الرزاق (2002): **من أجل عالمية الحرف العربي**، ص. 9-63.

التطريزية. كما أن نظام الكتابة القرآنية يطفح بجمال ورونق، سنبرزه لاحقا في علاقته بالإيقاع القرآني وبذلك يكون الرسم أحد عوامل توفر النص القرآني على التطريز.

## 5.1 الترقيم القرآني وقضايا التطريز:

### 1.5.1 أصول نشأة الترقيم القرآني:

تشكل علامات الترقيم نسقا من العلامات غير الأبجدية، التي ليس لها ما يناسبها على مستوى النطق، إلا أنها تمثل دلائل لسانية تأثر في الأصوات وتكيفها بالشكل الذي يجعلها على صلة بالإنجازات الصوتية ودالة على الوقائع التطريزية.

وتعود نشأة علامات الترقيم القرآنية إلى عاملين أساسيْن، هما:

1. **تصحيح القراءة/ أوتطويق التصحيف**: لقد كانت الكتابة القرآنية، كما بينا في (3.4.1) خالية من الحركات، والإعجام، وعلامات الترقيم، مما جعل النص القرآني عرضة للتصحيف[1] الذي وقع في عامة الناس وخاصتهم بما فيهم من صاروا قراء كبارا من أمثال حمزة الزيات أحد أصحاب القراءات السبعة[2]، لذلك جاء إغناء نظام الكتابة القرآنية لصون النصوص المكتوبة ومنها القرآن الكريم من التصحيف الذي وقع فيه القراء، وهو ما يتضح من قول الصفدي: "وقد روي أن السبب في نقط

---

(1) التصحيف هو الخطأ في تلاوة المقروء، يقول الأصفهاني: "أما معنى قولهم: (التصحيف) فهو أن يقرأ الشيء بخلاف ما أراد كاتبه وعلى غير ما اصطلح عليه في تسميته، وأما لفظ (التصحيف) فإن أصله فيما زعموا أن قوما أخذوا العلم من الصحف من غير أن لقوا فيه العلماء فكان يقع فيما يروونه التغيير فيقال عندها (قد صحفوا فيه) أي رووه عن الصحف. ومصدره التصحيف ومفعوله مصحف. فأما المُصْحَف فمأخوذ من قولهم (أصحف إصحافا) وأصله أن الصحف جمعت فيه فقيل: قد أصحف، ولو سمي التصحيف تغييرا أو تبديلا جاز." الأصفهاني، حمزة بن الحسن (1968): **التنبيه على حدوث التصحيف**، ص. 26. وقال الجرجاني في التعريفات: "التصحيف: أن يقرأ الشيء على خلاف ما أراد كاتبه أو على ما اصطلحوا عليه" الجرجاني، علي بن محمد بن علي (1985): **التعريفات**، 34.

(2) انظر: العسكري، أبا أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد (1982): **تصحيفات المحدثين**، ج. 1، ص. 145-151، من بين آخرين. وانظر: الصفدي، صلاح الدين بن أيبك (1987): **تصحيح التصحيف وتحرير التحريف**، ص. 3-5، حيث قال: "إن التصحيف والتحريف قلما سلم منهما كبير، أو نجا منهما ذو إتقان [...] فقد صحف جماعة هم أئمة هذه الأمة، وحرف كبار بيدهم من اللغة تصريف الأزمّة، منهم من البصرة أعيان كالخليل بن أحمد، وأبي عمرو بن العلاء، وعيسى بن عمر، وأبي عبيدة معمر بن المثنى، وأبي الحسن الأخفش، وأبي عثمان الجاحظ، والأصمعي، وأبي زيد الأنصاري، وأبي عمر الجرمي، وأبي حاتم السجستاني، وأبي العباس المبرد.

ومن أئمة الكوفة أكابر: كالكسائي، والفراء، والمفضل الضبي، وحماد الراوية، وخالد بن كلثوم، وابن الأعرابي، وعلي الأحمر، ومحمد بن حبيب، وابن السكيت، وأبي عبيد القاسم بن سلام، وعلي اللحياني، والطوال، وأبي الحسن الطوسي، وابن قادم، وأبي العباس ثعلب، وحسبك هؤلاء السادة الأعلام والقادة لأرباب المحابر والأقلام، وكل منهم:

**إذا تغلغل فكر المرء من طَرَفٍ     من علمه غرقت فيه أواخِرُهُ**

وإذا كان مثل هؤلاء قد صح أنهم صحفوا، فما عسى أن تكون الحُثالة من بعدهم، والرذالة الذين يتبهرجون في نقدهم

المصاحف أن الناس غبروا دهرا يقرؤون في مصاحف عثمان رضي الله عنه، إلى أيام عبد الملك بن مروان [ت86هـ] ثم كثر التصحيف وانتشر بالعراق ففزع الحجاج [ت65هـ] إلى كتابه وسألهم أن يضعوا لهذه الحروف المشتبهة علامات. فيقال: إن نصر بن عاصم [الليثي] قام بذلك فوضع النقط أفرادا وأزواجا وخالف بين أماكنها بإيقاع بعضها فوق بعض الحروف وبعضها تحت الحروف، وغبر الناس زمانا لا يكتبون إلا منقوطا، وكان أيضا مع النقط التصحيف فأحدثوا الإعجام[1]. ولقد بيّن الداني أن يحي بن يعمر وهو زميل الليثي في الدراسة على أبي الأسود الدؤلي قد فك بعض طلاسم الخط العربي فوضع الإعجام[2]، إلا أن إعجامهما اختلط بنقط أستاذهما الخاص بالحركات؛ حيث لم يف فارق اللون في التمييز بين النقطين: نقط الشكل، ونقط الإعجام، فحدث التصحيف إلى أن اهتدى الخليل [ت170هـ] بفكره الثاقب المبدع إلى حل يضع حدا -على الأقل- لالتباس النقطين، فوضع شكلا جديدا ما زال إلى الآن حيث جعل الفتحة على هيئة ألف أفقية فوق الحرف والكسرة على ياء مردودة تحت الحرف، والواو تماثل واوا صغيرة أمام الحرف، وانعدام الحركة (السكون) رأس (خاء) علامة على تخفيض النطق بالحرف والشدة من رأس قناطر حرف (الشين) الثلاث، مشتقة من لفظ (التشديد) وجعل الهمزة من رأس (العين) المنفردة[3]. وإذا كانت هذه النصوص تركز على نقط الإعجام والشكل فإنها تتضمن أيضا علامات ترقيمية على نحو ما يستفاد من كلام الخليل.

لقد وضع القدماء الترقيم - جملة الإصلاحات الخطية- لتصحيح القراءة، ومحاصرة التصحيف ليؤدى القرآن أداء سليما، يقول الداني، في وضوح: "وإذ كان سبب نقط المصاحف تصحيح القراءة وتحقيق الألفاظ بالحروف، حتى يتلقى القرآن على ما نزل من عند الله تعالى، وتُلُقّيَ من رسول الله ﷺ، ونقل عن صحابته، رضوان الله عليهم، وأداه الأئمة، رحمهم الله تعالى، فسبيل كل حرف أن يُوَفَّى حقه بالنقط، مما يستحقه من الحركة والسكون والشد والمد والهمز وغير ذلك، ولا يخص ببعض ذلك دون كله"[4]. وقال في "كتاب النقط": "كان سبب ابتداع النقط هو تصحيح القراءة والإتيان بها على حقها فسبيل كل حرف أن يوفى حقه مما يستحقه من الحركة والسكون والتشديد وغير ذلك"[5]، وقال الغزالي في السياق ذاته: "يستحب تحسين كتابة القرآن وتبيينه ولا بأس بالنقط والعلامات بالحمرة وغيرها فإنها تزيين وصد عن الخطأ واللحن لمن يقرؤه"[6].

---

(1) الصفدي، صلاح الدين بن أيبك (1987): **تصحيح التصحيف وتحرير التحريف**، ص. 14.

(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960): **المحكم في نقط المصاحف**، ص. 6.

(3) المصدر نفسه، ص. 5-6.

(4) المصدر، نفسه، ص. 56.

(5) الداني، أبو عمرو (1940): **كتاب النقط، ذيل المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار**، ص.130.

(6) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (د.ت): **إحياء علوم الدين**، ج. 1، ص. 246.

وبهذا يتضح أن علامات الترقيم وضعت بموازاة مع علامات أخرى تسجل بصريا الفونيمـ التركيبية من قبيل الحركات، وكذا نقط تكميلية تتمم تلك الحروف المعرضة للتصحيف من قبيـ الباء والياء... وهذا ما يجعل علامات الترقيم التي تمثل خطيا كثيرا من الظواهر التطريزية في مستو تلك العلامات التي تمثل الفونيمات التركيبية.

ورغم تداول مصطلح الترقيم بمعناه الحديث على نحو ما أوردت المعاجم القديمة[1]، إلا أن كتـ الدراسات القرآنية توظف مصطلحا دقيقا ينم عن حرص شديد على أداء القرآن أداء أمينا؛ وهـ مصطلح الضبط (وأحيانا النقط)، يقول الفوتي معرفا له: "الضبط في اللغة: هو بلوغ الغاية في حفـ الشيء. واصطلاحا: هو ما يستدل به على ما يعرض للحروف من حركة وسكون وشد ومد وغيـ ذلك"[2].

وقال في فائدته: "إزالة اللبس عن الحرف فلا يلتبس المشدد بالمخفف ولا الساكن بالمتحرك ونحـ ذلك"[3].

ويقود إزالة الالتباس، أوتصحيح القراءة، صيانة لها من التصحيف إلى تيسيرها. وبذلك يكو تصحيح القراءة هدفا من إحداث الترقيم القرآني، وهذا أمر يتساوق مع ما حدث في الخطيـ اليوناني واللاتيني... [4].

2. **تحقيق القراءة المرتلة**: رغم أن واضعي الترقيم القرآني استهدفوا تصحيح قراءة النصوص المقروءة بعامة، إلا أن غايتهم في مضمار القرآن الكريم كانت قراءته قراءة مرتلة (مطرزة)، ويؤكد هـذه الفرضية ما نقلناه عن الداني في كون سبب نقط المصاحف، إضافة إلى تصحيح القراءة هو "تحقيق الألفاظ بالحروف، حتى يُتلقى القرآن على ما نزل من عند الله تعالى، وتُلُقِّيَ من رسول الله ﷺ، ونقل عن صحابته، رضوان الله عليهم، وأداه الأئمة، رحمهم الله تعالى..."[5]، أوبعبارة كتاب "النقط" هو

---

(1) انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت): لسان العرب، ج. 12، ص. 248. مادة رقم: "الرقم والترقيم تعجيم الكتاب ورقم الكتاب يرقمه رقما أعجمه وبينه وكتاب مرقوم أي قد بينت حروفه بعلاماتها من التنقيط."، وعرفه زكي، أحمد باشا (1912): **الترقيم وعلاماته في اللغة العربية**، ص. 14 بقوله: "الترقيم هو وضع رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية في أثناء القراءة."

(2) الفوتي، أحمد مالك حماد (1975): **مفتاح الأمان في رسم القرآن**، ص. 127.

(3) المرجع نفسه، ص. 130.

(4) انظر:

Catach, N (1987 :(**Le Role Historique de la Ponctuation**: La Virgule et les Propositions Incidentes au 18è siècle, P. 35-38.

(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960): **المحكم في نقط المصاحف**، ص. 56.

الإتيان بها على حقها فسبيل كل حرف أن يوفى حقه مما يستحقه من الحركة والسكون والتشديد وغير ذلك"[1].

فالقرآن أنزل مرتلا والإتيان بالقراءة على حقها لا يكون إلا مع الترتيل. إن القراءة المرتلة كانت إذا من الأسباب الداعية إلى استحداث علامات الترقيم. وإذا كان للترتيل تعلق بالموسيقى على نحو ما ذكرنا، وإذا كان الترتيل كما عرفه علي بن أبي طالب رضي الله عنه: هو "معرفة الوقوف وتجويد الحروف"[2]، فإن علامات الترقيم باعتبارها جزء من النسق الخطي جاءت لتسجل الوقف والتجويد وتضبط أحوالهما. ولتحقيق هذا المبتغى أوجد أهل الاختصاص ثماني عشرة علامة للترقيم خاصة بالنص القرآني، جرى استخدامها ولا يزال في المصاحف بكافة البلاد الإسلامية قديما وحديثا[3].

وإذا كان علماء الأداء قد اهتموا بالوقف وحددوا أنواعه ومدده، وبالتجويد وبينوا ما يمال، وما يشم، وما يدغم... فإنهم لم يكتفوا بذلك بل أشاروا إلى مواضع تلك الظواهر في النص المكتوب بعلامات ترقيمية، على نحو ما سنرى. وهذا يتساوق مع منظور العرب القدماء للكتابة، يقول القلشقندي: "غرضها الذي ينقطع الفعل عنده تقييد الألفاظ بالرسوم الخطية، فتكتمل قوة النطق، وتحصل فائدته للأبعد، كما تحصل للأقرب وتحفظ صوره ويؤمن عليه من التغير والتبدل والضياع"[4].

وفي موضع آخر يبين فلسفة الخط العربي فيقول: إن اللفظ معنى متحرك، والخط معنى ساكن، وهو وإن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الإفهام، وهو مستقر في حيزه في مكانه، كما أن اللفظ فيه العذب الرشيق السائغ في الأسماع كذلك الخط فيه الرائق المستحسن الأشكال والصور[5].

إن الترقيم القرآني جاء أساسا لتحقيق القراءة المرتلة للنص القرآني، وهو في هذا لم يختلف عن الكتب المقدسة عموما وهذا ما انتبه العوني في قوله: "وكانت الكتب المقدسة لدى مختلف الأمم في الحضارات القديمة في صدارة النصوص التي حظيت بالترقيم ضبطا لتنفسها وتيسيرا لتلاوتها كما ينبغي. ذلك أن اكتشاف الترقيم الإغريقي تم بمناسبة تحقيق أشعار هوميروس ثم أمست الإلياذة أول نص يوناني يرقم وفق الطريقة التي ابتكرها أرسطوفان في الإسكندرية على عهد البطالمة. وحفلت النسخة الشائعة

---

(1) الداني، أبو عمرو (1940): كتاب النقط، ذيل المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص.130.

(2) انظر: القسطلاني، شهاب الدين (1972): لطائف الإشارات لفنون القراءات، ج. 1، ص. 220.

(3) العوني، عبد الستار بن محمد (1997): مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص. 276.

(4) القلقشندي، أحمد بن علي (1987): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج. 1، ص. 64.

(5) المصدر نفسه، ج. 3، ص. 8.

Vulgate من التوراة خلال القرن الرابع للميلاد بترقيم قائم على أسس تنفسية وتنغيمية. أما القرآن الكريم فقد كان بمثابة المحور أوقطب الرحى الذي دارت عليه جميع المجهودات العربية في مجال الترقيم حتى لقد بلغت مصنفات المسلمين في الوقف والابتداء أكثر من مائة كتاب تتعلق كلها بكيفية ترقيم النص القرآني.

فيمكن إذن أن نطمئن إلى استنتاج عام مؤداه أن الترقيم في الحضارات القديمة بأسرها كان أحادي الوظيفة ينحصر دوره أويكاد في الجانب ما فوق المقطعي من وقف وتنغيم وما إليهما، خاصة وأن الشفاهية كانت هي النمط الثقافي السائد في المجتمعات القديمة بمختلف أنحاء المعمور، مما يقتضي أن يكون الترقيم مساعدا على القراءة الجهرية والترتيل والإنشاد[1].

ومن كل ما سبق يتضح أن نشأة علامات الترقيم القرآنية والعربية بعامة جاءت لتصحيح القراءة بعامة والقراءة المرتلة المطرزة بخاصة؛ وبذلك يقرأ القرآن كما أنزل، ولا شك أن هذا المنظور العربي للترقيم يجعل من الكتابة مجرد دلائل تعكس السلسلة المنطوقة.

## 2.5.1 علامات الترقيم القرآني:

يعتبر القرآن الكريم النص العربي الأول الذي حظي بنسق ترقيمي متكامل نظرا لحرص المسلمين الشديد على صونه من كل تغيير، وقد توزع النسق الترقيمي داخله على ثلاثة أقسام كبرى: قسم مرتبط بالوقف والفاصلة، وقسم آخر متعلق بقضايا التجويد، وقسم ثالث جاء لتكملة نواقص الرسم العثماني:

### 1.2.5.1 علامات الوقف:

بالنظر لأهمية الوقف البالغة في تصحيح القراءة بعامة وتحقيق القراءة المرتلة (المطرزة) بخاصة، كانت لعلاماته أسبقية النشأة، والتثبيت في غضون النص القرآني المكتوب، وفي هذا الصدد قال يحيى بن أبي كثير: "ما كانوا يعرفون شيئا مما أحدث في هذه المصاحف إلا هذه النقط الثلاث عند رؤوس الآيات"[2] وقال السيوطي: "وأول من وضع الهمز والتشديد والروم والإشمام الخليل وقال قتادة: بدؤوا فنقطوا ثم خمسوا ثم عشروا وقال غيره: أول ما أحدثوا النقط عند آخر الآي ثم الفواتح والخواتم"[3].

---

(1) العوني، عبد الستار بن محمد (1997): **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، ص. 307.

(2) نقلا عن: الداني، أبي عمرو عثمان بن سعيد (1960): **المحكم في نقط المصاحف**، ص. 17.

(3) السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 2، ص. 171.

وكان ابن طيفور السجاوندي أول من وضع نظاما متكاملا من العلامات الوقفية، ويقدم لائحته معتمدة في المصاحف إلى اليوم على النحو الآتي: نعلم ما لا وقف عليه بعلامات (لا)، وكل آية عليها وقف يجاوزها ولا نذكرها تخفيفا، وكل آية قد قيل لا وقف عليها والوقف صحيح نعلمها أيضا احتياطا.

ونقيد الوقف اللازم بحرف (م)، والمطلق بحرف (ط)، والجائز بحرف (ج)، والمجوز بحرف (ز)، والمرخص لضرورة بحرف ﷺ[1]، وعقب محقق الكتاب محمد العيدي عليها بقوله: "وهذه الاصطلاحات أخذ بها في طباعة غالب المصاحف، مع إضافة علامات أخرى للوقف، مثل: ،،، تيسيرا على القارئ في إظهار المعنى المراد دون تكلف منه للنظر في صحة الوقف"[2].

وذكر الكلاك (1981) أن ذوي الاختصاص حاولوا وضع علامات للوقف، ولكنهم اختلفوا فيها، كما اختلفوا في تقسيم الوقف، ووضع مصطلحات له، وقد اعتمدوا على تقسيم السجاوندي، ثم أردف قائلا: أما إشارة (ؤ)، فهي لما يسمى بوقف المعانقة، أو المراقبة، حيث يجتمع موضعان صالحان للوقف، وهما متجاوران، فللقارئ الوقوف على أيهما شاء دون الوقوف عليهما معا، مثل [الآية: الأولى من سورة البقرة] (21.2): ﴿ذَٰلِكَ ٱلْكِتَٰبُ لَا رَيْبَ ۛ فِيهِ ۛ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ﴾ وهو في مصحف الحافظ عثمان. وقد أخذت بعض المصاحف بعلامات تختلف عما وضعه السجاوندي وإن كانت متفقة في الدلالات[3].

وقال الدمشقي في السياق ذاته: كان كتاب المصاحف يفصلون بين كل آيتين بثلاث نقط توضع بينهما[4]، ويضيف: "وقد جعل بعضهم علامة التام التاء المفردة. وهي ت، وعلامة الأتم لفظ أتم.[...] وعلامة الوقف الكافي: الكاف المفردة. وهي هذه: كـ"[5].

وبهذا تتضح كثرة العلامات الوقفية وغناها، وإن كان الأصل فيها ما وضعه السجاوندي، إلا أنه تم إثراء هذه العلامات بأخرى فاصلة بين قدر من الآيات والفواصل يقول الدمشقي: "جرت عادة كثير من كتاب المصاحف أن يضعوا ثلاث نقط ند آخر كل فاصلة من فواصل الآيات، وأن يكتبوا لفظ: خمس، عند انقضاء خمس آيات أخرى أعادوا كتابة لفظ: خمس، فإذا صارت عشرا أعادوا كتابة لفظ: عشر. ولا يزال الحال هكذا إلى آخر السورة. ولا يخفى ما يحصل بذلك من اليسر في معرفة عدد الآيات وفواصلها. وقد التزموا أن يكتبوا ذلك بخط يخالف خط المصحف، وبمداد يخالف مداده، لكون ذلك أبعد عن اللبس. وهذا

(1) السجاوندي، أبو عبد الله محمد بن طيفور (1994): **علل الوقوف**، ج. 1، ص. 169.

(2) نقلا عن: المصدر والصفحة نفسهما، هامش. 5.

(3) الكلاك، إدريس عبد الحميد (1981): **نظرات في علم التجويد**، ص. 116-117، هامش. 81.

(4) الدمشقي، طاهر الجزائري (1334هـ): **التبيان لبعض المباحث المتعلقة بالقرآن على طريق الإتقان**، ص. 311.

(5) المرجع نفسه، ص. 305-306.

أمر قديم العهد"[1]. ويضيف قائلا: "هذا، وقد رأى بعض الكتاب أن يكتب في موضع الأخماس رأس الخاء، بدلا من لفظ: خمس. وفي موضع الأعشار رأس العين، بدلا من لفظ: عشر. وهذا هو الأولى، لأنه أبعد من اللبس. ورأى بعضهم أن يضع في موضع الفواصل دارة، بدلا من النقط الثلاث. وكأن الداعي لذلك كثرة احتمالها للنقش، ولذلك ترى الدارات في الغالب محلاة بنقوش بديعة لا سيما في مواضع الأعشار.

ثم إن علائم الفواصل في المصاحف المشرقية جارية في الغالب على طريقة الكوفيين، لأن غالبها مكتوب على رواية حفص، عن عاصم، وهما من الكوفيين. إلا أن بعض الكتاب أراد أن يشير مع ذلك إلى الفواصل على طريقة البصريين، فاضطر إلى أن يضع رموزا للفريقين، رفعا للاشتباه. وقد بين ذلك في "تدريب اللسان على تجويد البيان". ورأينا إعادته هنا. وها هو ذلك:

(22.2): رموز الكوفيين:

لب = هذه علامة على أن ذلك الموضع رأس آية عند الكوفيين.

هـ = هذه علامة على أنه قد مضت خمس آيات عندهم.

عـ = هذه علامة على أنه قد مضت عشر آيات عندهم.

ي = وهذه كذلك، لأن الياء بعشرة في حساب الجمل.

(23.2): رموز البصريين:

تب = هذه علامة على أن ذلك الموضع رأس آية عند البصريين.

خب = هذه علامة على أنه قد مضت خمس آيات عندهم.

عب = هذه علامة على أنه قد مضت عشر آيات عندهم.

وقد يستشكل جعل: لب، من رموز الكوفيين، ويحل ذلك بما قاله بعض الباحثين وهو أن اللام فيه مأخوذة من لفظ: ليس، والباء من لفظ: البصريين، فيكون المعنى على ذلك ليس هذا الموضع رأس آية عند البصريين، ويكون المقصود منه الإشارة إلى أنه رأس آية عند الكوفيين.

وأما تب، فالتاء فيه مأخوذة من لفظ: آية، والباء من لفظ: البصريين.

وهنا طريقة أخرى، وهي أن يجعل للكوفيين رأس الفاء والخاء والعين، وللبصريين الباء والهاء والياء، فرأس الفاء للدلالة على أن ذلك الموضع رأس آية عند الكوفيين، ورأس الخاء للدلالة على أنه موضع خمس عندهم، ورأس العين للدلالة على أنه موضع عشر عندهم، والباء للدلالة على أنه موضع آية عند البصريين، والهاء للدلالة على أنه موضع خمس عندهم. والياء للدلالة على أنه موضع عشر عندهم.

---

[1] المرجع نفسه، ص. 212-213.

هذه صورتها: فـ خـ عـ ب هـ ى. وهذه الطريقة أقرب مسلكا ومدركا، وفيها التخلص من الرمز بمثل خب وتب.

ولا مانع من أن تجعل الهاء علامة على الخمس، والياء علامة على العشر عند الفريقين، وذلك لأن لكل واحدة منهما صورتين، فتجعل هاء الكوفيين وياؤهم هكذا هـ ى، وهاء البصريين وياؤهم هكذا هـ، فإن اتفق الفريقان على خمس من الأخماس أو عشر من الأعشار وضعت العلامتين معا، ولك أن تتم الخاء للدلالة على الخمس المتفق عليه، والعين للدلالة على العشر المتفق عليه[1]، وتتداول المصاحف المغربية علامة واحدة هي صه. وعنها يقول السوسي في منظومته: (تنبيه الغافلين):

وعلامـــة الوقـــوف أمـــام موقـــوف عليـــه لا فوقـــه وهـــي صه اجعـــلا[2]

فهذه علامات الوقف التي تمتاز بغناها وتعددها، واعتمادها على الحروف الأبجدية في أحيان كثيرة وعلى النقط والدارات في أحيان أخرى. وقد أدرجت لتمثيل ظاهرة الوقف التطريزية وتسجيلها تسجيلا أمينا.

### 2.2.5.1 علامات التجويد:

لقد تبين لنا في المبحث (3.1) صلة مباحث التجويد بملامح التطريز على مستوى المنطوق، وقد جاءت العلامات التجويدية لتكون دالة على التطريزات على مستوى المكتوب، ومن تلك العلامات:

- الجرة أوالمطة الدالة على المد (~)؛ وفي هذا الصدد يقول الفوتي: علامة المد جرة بآخرها ارتفاع قليل هكذا (مآ) وتوضع فوق حرف المد إذا جاوره همز أووقع بعده سكون تنبيها على مده مدا زائدا على مقدار المد الطبيعي.

وهي مأخوذة من كلمة (مد) بعد طمس ميمها وإزالة الطرف الأعلى من دالها وتجعل علامة المد منفصلة عن الحرف الممدود[3]، وقد كان المغاربة في السابق يستعينون في إثبات هذه الجرة أوالمطة

---

(1) الدمشقي، طاهر الجزائري (1334هـ): التبيان لبعض المباحث المتعلقة بالقرآن على طريق الإتقان، ص. 215-216. ونشير أن ثمة (علامات) أو إيقونات تستعمل كذلك في الوقف ومنها:

۞ :الدائرة المحلاة وفي وسطها رقم يدل على نهاية الآية لا بدايتها.

۞ :العلامة التي تشبه النقطة ومشبعة من أطرافها تدل على انتهاء الربع للحزب.

۩ :ووضع هذه العلامة بعد كلمة يسجد يدل على موضع السجود، انظر: فهمي، علي سليمان (1988): المنير الجيد في علم التجويد، ص. 11-14.

(2) السوسي، أبو الفضل محمد بن إبراهيم (مخطوط): تنبيه الغافلين، ورقة، 242. نقلا عن ربيع، سعيد (2001): الوقف والابتداء وأثرهما في توجيه النص القرآني، ص. 164.

(3) الفوتي، أحمد مالك حماد (1975): مفتاح الأمان في رسم القرآن، ص. 136.

باللون الأحمر لتمييزها، وعامة أهل بلدنا يجعلون على حروف المد مطة بالحمراء دلالة على ذلك عند الهمزات وعند الحروف السواكن[1].

- ومن الظواهر التطريزية الإيقاعية الإشمام والإمالة والروم والتي تحتاج إلى دقة في الأداء لصعوبتها وتعدد قواعدها التجويدية، ونعتقد أن خصَّها بعلامات تعجيمية ترقيمية يساعد القارئ في تجنب اللحن في قراءة القرآن الكريم، وتحقيق قراءته بالكيفية التي أنزل بها. وفي هذا الصدد يقول الفوتي في الحركة المشمة، والمختلسة، والممالة: "ولما كانت هذه الأنواع الثلاثة مخالفة في اللفظ لما حركته خالصة لكون حركة المختلس مشوبة بالسكون. وحركة المشم مشوبة بالضم وحركة الممال فتحة مشوبة بالكسر احتاج أهل الضبط إلى تمييزها عنه.

1. فذهب جماعة إلى تعريتها من الشكل وهو اختيار أبي داود.
2. وذهب آخرون إلى نقطها وهو اختيار الداني وعليه جرى عمل أهل المشرق وكيفية ذلك أن توضع في الاختلاس نقطة فوق الحرف إن كان مفتوحا [...] وتحته إن كان مكسورا [...] وفي الإشمام نقطة أمام حرفه [...] تنبيها على أنه يشار بالكسرة إلى الضمة.

وفي الممال نقطة تحته للدلالة على أنه ممال وذلك في مطلق الإمالة محذوفة كانت الألف أوثابتة[2]. وهذا ما عبر عنه الداني مع الإشارة إلى أن تلك النقطة تكون بمداد أحمر "فإن كانت الحركة إشماما [...] جعلت نقطة بالحمراء في وسط الحرف وإن كان ذلك ليس بضم خالص وإنما هو إمالة الكسرة نحو الضمة قليلا لما في ذلك من الدليل على ذلك وإن تركت الحرف خاليا من الحركة لتأتي المشافهة على احكام ذلك كان حسنا وإن أردت أن تفرق بين الإشباع والاختلاس فيما وقع الاختلاف فيه بين القراء جعلت علامة إشباع الفتحة [...] في مذهب من رأى ذلك ألفا صغرى منطرحة وجعلت علامة اختلاسها نقطة فيكون ذلك فرقا بينا وكذلك تفعل بالكسرة والضمة [...] تجعل علامة الإشباع في المكسورة ياء صغرى وفي المضمومة واوا صغرى وتجعل علامة الاختلاف نقطة لا غير وهذا قول الحذاق من النحويين[3].

وقال في علامة الإمالة: "وأما الفتحة الممالة في نحو قوله: "النار" و"النهار" و"الكافرين" و"النصارى" و"أسارى"، وما أشبه ذلك، مما تمال فتحته، لكسرة تليها، أولألف تمال بعدها، لكسرة أو ياء، فإنه إن نقطت هذه الفتحة جعلت نقطة تحت الحرف الذي هي عليه، كما تجعل الكسرة سواء. وذلك من حيث قربت

---

(1) الداني، أبو عمرو (1940): كتاب النقط، ذيل المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص.130.

(2) الفوتي، احمد مالك حماد (1975): مفتاح الأمان في رسم القرآن، ص. 140. وذكر فهمي، علي سليمان (1988): المنير الجيد في علم التجويد، ص. 11، أن الإمالة يشار إليها كذلك بالنقطة الخالية الوسط على الشكل التالي:

(3) الداني، أبو عمرو (1940): كتاب النقط، ذيل المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 128–129.

بالإمالة منها. فلذلك جرت في النقط مجراها. كما فعل بالكسرة المشمة المنحو بها نحو الضمة، فيما تقدم، حين جعلت ضمة لذلك. وإن خيف إخلاص تلك الكسرة ترك الحرف عاريا منها، إلى أن تأتي المشافهة على ذلك[1]. فالنقطة فوق الحرف أوتحته المرافقة للحركة هي التي تقيد هذه الظواهر التطريزية. علامة الحركة المختلسة إن كانت فتحة نقطة فوق الحرف وإن كانت كسرة نقطة تحته وإن كانت ضمة نقطة فيه وأمامه[2] ويضيف: "ونقط الحركة المخفاة والمرامة كنقط المختلسة سواء يجعل في موضعها نقطة فقط"[3]. ولكن إذا لم ترسم فلابد أن تأتي المشافهة على ذلك، ومعنى ذلك التكامل الحاصل بين العلامات والمشافهة، وأن غياب العلامة لا يعني بحال التخلي عن تحقيق الظاهرة التطريزية.

وفي الحركة المشمة: "فإذا نُقطت هذه الحروف على قراءة من أشم أولها الضم جعل أمام السين والقاف والغين والحاء والجيم نقطة بالحمراء ليدل بذلك على إشمامها، وأنه نحي بكسرتها نحو تلك الضمة. وإن تركت الحروف عارية من تلك النقطة، وأخذ ذلك مشافهة عن القراء كان حسنا. لأن القارئ ربما اشبع تلك الضمة، وأخلصها، فخرج بذلك عن مذاهب أئمة القراءة. فإن لم يفعل ذلك، ونحا بالكسرة في ذلك نحو الضمة، كما يجب، فجَعْلُ النقطة دلالة على ذلك أَبْيَنُ وأَدَلُّ على النطق"[4].

- **ومما يبين ويدل كذلك على النطق والتطريز تلك العلامات المقترنة بالتنوين لتبيان الإظهار والإدغام والإخفاء وهي ظواهر إيقاعية تطريزية.**

فللدلالة على الإظهار مع حروف الإظهار الستة (ء، هـ، ع، ح، خ، غ) "ركب حركة الإعراب وحركة التنوين قبل حروف الحلق. علامة على الإظهار [...] وأما غير هذه [أي الإخفاء والإدغام الإقلاب] فالحكم فيه تتابع الحركات [...] والحكم في نون التنوين الساكنة قبل الباء أن تقلب ميما في الخط كما تقرأ في اللفظ نحو[5]: (24.2): ﴿مِنۢ بَعۡدِ﴾، ﴿هَبَآءً مُّنۢبَثًّا﴾

ولأهل الضبط في هذا النوع مذهبان.

I. أن تجعل علامة الحركة والتنوين متتابعين بلا تغيير كما تجعلان مع الباء وغيرها ﴿عَلِيمٌۢ بِذَاتِ ٱلصُّدُورِ﴾[6].

---

(1) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960): **المحكم في نقط المصاحف**، ص. 48.

(2) المصدر نفسه، ص. 44.

(3) المصدر نفسه، ص. 46.

(4) المصدر نفسه، ص. 48.

(5) انظر على التوالي: سورة الرعد، آ: 25، وسورة الواقعة، آ: 6.

(6) سورة فاطر، آ: 38.

2. أن توضع ميما صغيرة مكان السكون إشارة إلى قلبها ميما[1].

وأما الإدغام عموما فتحيل عليه علامة التشديد (ّ). قال الفوتي: "ذهب الخليل بن أحمد وأصحابه ونقاط المشرق إلى أنها رأس الشين غير معرقة ولا منقوطة هكذا (ّ) توضع فوق الحرف المشدد هكذا ﴿وَأَنَّهُۥ تَعَـٰلَىٰ جَدُّ رَبِّنَا﴾[2] وهي مأخوذة من كلمة شديد وكأنهم استغنوا عنه بالحرف الأول عن بقية الكلمة.

واختار هذا أبو داود لمن يضبط بالحركات المأخوذة من حروف المد لكون مخترعهما واحدا وهو الخليل بن أحمد وعليه العمل ولا يكتفي بوضع علامة التشديد فوق الحرف المشدد بل لا بد معه من الحركة التي يستحقها من فتح وضم وكسر"[3].

إن علامات الترقيم المرتبطة بالتجويد تساعد على تحقيق التطريز، وتسهم في تجنب اللحن أثناء النطق بكلمات القرآن الكريم، أوبتعبير الداني السابق: "فجَعْلُ النقطة دلالة على ذلك أبْيَنُ وأدَلُّ على النطق".

### 3.2.5.1 علامات مكملة للرسم:

ثمة علامات فيها استدراك وتكملة للرسم القرآني بغية المساعدة على إحكام قراءة القرآن الكريم، وهذا يزكي فكرة التكامل بين الشفاهية، والكتابية رسما وترقيما.

ومن العلامات التكميلية في ثنايا المصحف:

- **علامة الهمزة**؛ إذ إن هذا الحرف كان غائبا على مستوى الرسم، فاجتهد في رسمه، قال الفوتي: "وقد اختلف في هيئتها على مذهبين:

1. المذهب الأول: أنها نقط مدورة كنقط الإعجام هكذا (.)

---

(1) الفوتي، أحمد مالك حماد (1975): **مفتاح الأمان في رسم القرآن**، ص. 148. وذكر فهمي، علي سليمان أن الشكل التالي ـً ـٍ ـٌ، أي الفتحتان والكسرتان المتوازيتان (فوق بعضهما) والضمة والتعانق، التي عليها علامة السكون (نْ) يدل على إظهار النطق للنون الساكنة بحيث يقرعهما اللسان ومن غير غنة ويسمى هذا الحكم (إظهارا حلقيا)، أما الشكل الثاني: ـً ـٍ ـٌ ، أي الفتحتان والكسرتان المزحلقتان والضمتان والنون المجردة من علامة السكون (ن) ويسري هذا التشكيل على حكمين، الإدغام والإخفاء. انظر: فهمي، علي سليمان (1988): **المنير الجيد في علم التجويد**، ص 16-17.

(2) سورة الجن، آ: 3.

(3) الفوتي، أحمد مالك حماد (1975): **مفتاح الأمان في رسم القرآن**، ص. 135.

2. المذهب الثاني: أنها عين صغيرة هكذا (ء) وهو مذهب النحاة وكتاب الأمراء والعمل الآن على تصويرها رأس عين صغيرة هكذا (ء)"[1].

ولما اعترت الهمزة أحكاما عديدة في المنطوق، فإن المختصين في الرسم حاولوا أن يجاروها في المكتوب قال الداني في باب ذكر أحكام تليين الهمزات من كتاب النقط: "اعلم أن الهمزتين إذا التقتا في كلمة واحدة، وتحركتا بالفتح، ولينت الثانية على مذهب من رأى ذلك فإنك تجعل قبل الألف المصورة نقطة بالصفراء، وتجعل عليها نقطة بالحمراء، ثم تجعل على الألف المصورة نقطة بالحمراء فقط فتدل بذلك على أن الهمزة الأولى محققة قد حذفت صورتها، وأن الثانية ملينة قد ضعف الصوت بها ولم يتم"[2].

فالنقطة الحمراء "هي علامة التليين في تلك الألف"[3]، ثم يضيف الداني: "وإن اتفقت الهمزتان أواختلفتا في كلمتين ولينت إحداهما جعلت الهمزة الأولى بالصفراء، وعليها إن كانت مفتوحة أوتحتها إن كانت مكسورة أوأمامها إن كانت مضمومة نقطة بالحمراء إن كانت هي المحققة، وجعلت الهمزة الثانية نقطة بالحمراء في موضعها إن كانت هي الملينة"[4]، فبالإضافة إلى النقط استعانوا في مرحلة تاريخية بالألوان. ومن الدقة كذلك أنهم جعلوا للوصل نقط دالة عليه يقول الداني: "وقد جرى استعمال نقاط بلدنا على الدلالة على كيفية الابتداء بهمزة الوصل، لاضطرار القارئ إلى معرفة ذلك إذا هو قطع على الكلمة التي قبلها، فيجعلون فوق الألف نقطة بالخضراء أوباللازورد، فرقا بين حركتها التي لا توجد إلا في حال الابتداء فقط وبين حركات الهمزات وسائر الحروف اللائي يثبتن في الحالين، من الوصل والابتداء، ويجعلن نقطا بالحمرة. وذلك إذا ابتدئت بالفتح. فإن ابتدئت بالكسر جعلوا تلك النقطة تحت الألف. وإن ابتدئت بالضم جعلوها أمامها"[5].

- وينبه النقط كذلك على الحذف والزيادة في الرسم، وذلك لتفادي الوقوع في التصحيف واللحن يقول الداني: "فإن كان محذوفا من ذلك لعلة، أوكان حرفا زائدا، صلة لهاء ضمير أولميم جميع ففيه وجهان أحدهما أن يرسم بالحمرة وتجعل المطة عليه والثاني الا يرسم وتجعل تلك المطة في موضعه دلالة على حذفه من الرسم وثباته في اللفظ"[6].

---

(1) المرجع نفسه، ص. 137.

(2) الداني، أبو عمرو (1940): كتاب النقط، ذيل المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 134.

(3) المصدر نفسه، ص. 136.

(4) المصدر والصفحة نفسهما.

(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960): المحكم في نقط المصاحف، ص. 86.

(6) المصدر نفسه، ص. 55.

وبهذا يتضح أن ما كان يشكو منه الرسم من نقائص استدركت بتزامن مع وضع علامات الترقيم. ولعلهم بذلك لم يفصلوا بين علامات الترقيم والرسم بل أعطوا الانطباع على وحدة المكتوب. يقول الداني في هذا الاتجاه: "قال لنا الأوزاعي سمعت يحيى بن أبي كثير يقول: كان القرآن مجردا في المصاحف فأول ما أحدثوا فيها النقط على التاء والياء، وقالوا لا بأس به هو نور له، ثم أحدثوا فيها نقطا عند منتهى الآي، ثم أحدثوا الفواتح والخواتم، قال أبو عمرو: وهذا يدل على التوسعة في ذلك [...] عن الأوزاعي عن يحيى بن أبي كثير قال: ما كانوا يعرفون شيئا مما أحدث في هذه المصاحف إلا هذه النقط الثلاث عند رؤوس الآيات"[1].

لقد استحدث علماء الضبط أوالترقيم لضبط الوقف والتجويد واستكمال مظاهر النقص في الرسم العثماني عددا هائلا من العلامات الترقيمية الخاصة بالنص القرآني والتي تم توظيفها ولا يزال في المصاحف قديما وحديثا، "وما من مصحف متداول اليوم إلا وهو مرقم بتلك العلامات. وجميعها توضع في الأمكنة التي ينبغي لها؛ أي أعلى السطر المكتوب [أوأسفله]، عدا ثلاث علامات هي علامة نهاية الآية ورقمها حيث توجد في مكانها داخل السطر المكتوب وعلامتا (بداية الأجزاء والأحزاب وأنصافها وأرباعها) و(موضع السجود) وكلتاهما توضع على طرة الصفحة المكتوبة يمينا أويسارا حسب قربها من يمين بياض الصفحة المكتوبة أوشماله.

فللقرآن الكريم إذن في مضمار الترقيم علامات خاصة به لم تقتبس من الكتابات الأجنبية، بل استمدت في معظمها من الأحرف العربية، واستنبط البعض منها في شكل رسوم خطية على غير مثال سابق"[2].

هذه إذا هي علامات الترقيم القرآني وتلك سماتها. فكيف تسهم في انبعاث التطريز في القرآن الكريم؟

## 3.5.1 الوظيفة التطريزية للترقيم القرآني:

إن طبيعة أصول نشأة الترقيم القرآني التي ترتد إلى تصحيح القراءة المرتلة تجعل وظيفتها محصورة، أساسا، في تمثيل التطريز، ويؤكد ذلك طبيعة التصور العربي للعلاقة بين المكتوب والمنطوق على نحو ما ورد في كلام القلقشندي السابق[3]، ويقول العوني في السياق ذاته: "وأما بخصوص العلاقة القائمة بين المنطوق

---

(1) المصدر نفسه، ص. 17.

(2) العوني، عبد الستار بن محمد (1997): **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، ص. 276.

(3) القلقشندي، أحمد بن علي (1987): **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ج. 1، ص. 64.

المكتوب فينبغي الانطلاق في طرق موضوع الترقيم العربي من الإيمان بتبعية الكتابي للشفوي، وأسبقية اللغة المنطوقة على اللغة المكتوبة، وذلك حتى يكون المقياس في مدى حاجة العربية إلى الترقيم هو المرجع الشفاهي للنص المكتوب وليس العكس، خاصة وأن الترقيم في جانب هام منه إنما هو مجرد تمثيل بصري لظواهر معينة من الكلام مثل التنغيم والنبر والإيقاع"[1].

فعلامات الترقيم القرآنية تفي بتسجيل الظواهر التطريزية خطيا في غضون السلسلة الكتابية. فهي تتخطى البصري إلى السمعي فتكون بمثابة الأمارات والدلائل في المكتوب على الجانب التطريزي من المنطوق. أوبعبارة أخرى "علامات دالة على التطريز، أي أنها وسائل تمفصل الخطاب تمفصلا تطريزيا تنغيميا وإيقاعيا...)"[2].

إن الترقيم لا يشمل الظواهر التطريزية في ذاتها "بل من جهة تسجيلها بصريا في غضون السلسلة المكتوبة قصد المساعدة على إتقان القراءة الجهرية، وصون المعنى من الالتباس، وتمكين الكلام من الحفاظ على شحنته العاطفية وجماله وطاقات التعبير والتبليغ الكامنة فيه"[3].

وعليه فإذا سلمنا بأن الترقيم القرآني تطريزي الطبيعة والوظيفة، فمن الواضح أن علاماته تناسب الوقف والتجويد وتدل عليهما.

وفي رأي تورنييه Tournier لقد كان النص المكتوب، في الحقيقة، استنساخا لنص شفوي في الجوهر مخصص لأن يعود إلى شفويته"[4].

ويعقب حنون مبارك على هذا بقوله: "وهذا يعني أن هناك نوعا من التناظر بين النسق المكتوب والنسق المنطوق. بل إن الكتابة نسق من الرموز موضوع ليقرأ وليقرأ جهرا، أي القيام بإنجازها صواتيا"[5].

ويضيف: "ومهما يكن من أمر، فإن الترقيم ليس سوى صورة خطية للسكوت والوقوف والتجويد] التي يقوم بها المتكلم، فهو ترقيم شفوي وذو طبيعة وقفية وتنفسية [وتجويدية]، إنه طريقة تنقل بها إيقاع الخطاب إلى الكتابة. وبذلك تكون الكتابة، وفق هذا المنظور، كتابة تستحضر الذات المتكلمة بوجها، ومقام التخاطب، والذات المخاطبة.

---

العوني، عبد الستار بن محمد (1997): **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، ص. 290.

حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج. 1، ص. 302.

العوني، عبد الستار بن محمد (1997): **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، ص. 292–293.

Tournier, C (1977-1979): **Essais de Définition de Signes**, P. 224، نقلا عن: حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج. 1، ص. 304.

حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج. 1، ص. 304.

وإذا كان ذلك هو تصور الكتابة، فإن الترقيم سيكون علامة على التطريز بما يحتوي عليه من وقف وإيقاع وتنغيم وإسراع وتمهل. ومن المحتمل جدا ألا تكون الجملة هي الوحدة التركيبية لمثل هذا الترقيم بل الوحدة هي الدورة أو وحدة الفكرة الجامعة لأن النص موضوع (مكتوب) ليلقى أولينشد. وإذا كانت وظيفة الترقيم تطريزية، فالمراد بذلك أن هذه الوظيفة، على العموم، هي التي تحظى بالمرتبة الأولى[1]. وهذا استنتاج خلص إليه العوني كذلك في قوله: "فيمكن إذن أن نطمئن إلى استنتاج عام مؤداه أن الترقيم في الحضارات القديمة بأسرها كان أحادي الوظيفة ينحصر دوره أويكاد في الجانب ما فوق المقطعي من وقف وتنغيم وما إليهما، خاصة وأن الشفاهية كانت هي النمط الثقافي السائد في المجتمعات القديمة بمختلف أنحاء المعمور، مما يقتضي أن يكون الترقيم مساعدا على القراءة الجهرية والترتيل والإنشاد[2]".

إن الترقيم القرآني عكس التطريز وبخاصة الوقف، والإيقاع، وذلك من خلال التسجيل الخطي لظواهر الوقف، والروم، والإشمام، والإمالة، والتفخيم، والإدغام... وما من شك أنه تآزر مع الرسم لتقييد التطريز بعامة. وقد سبق أن بينا الظواهر الوقفية والتجويدية. وقد انتبه جاك بيرك إلى ذلك فيما يتعلق بالإيقاع؛ فعرض قوله تعالى في (الأعراف، آ: 96-120): (25.2): ﴿وَلَوْ أَنَّ أَهْلَ ٱلْقُرَىٰٓ ءَامَنُوا۟ وَٱتَّقَوْا۟ لَفَتَحْنَا عَلَيْهِم بَرَكَـٰتٍ مِّنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلْأَرْضِ وَلَـٰكِن كَذَّبُوا۟ فَأَخَذْنَـٰهُم بِمَا كَانُوا۟ يَكْسِبُونَ﴾ إلى قوله: ﴿فَوَقَعَ ٱلْحَقُّ وَبَطَلَ مَا كَانُوا۟ يَعْمَلُونَ ۝١١٨ فَغُلِبُوا۟ هُنَالِكَ وَٱنقَلَبُوا۟ صَـٰغِرِينَ ۝١١٩ وَأُلْقِىَ ٱلسَّحَرَةُ سَـٰجِدِينَ﴾ وعقب على هذه الآيات بقوله: "لنقل على الأقل إن تكرار هذه الكلمات ليبدو في دخوله إلى النص على شكل قوافي. ذلك أن كل كلمتين تأتيان معا ولكنهما تأتيان وبينهما فسحة أكثر بعدا مما يحتويه أي بحر شعري، ويجب أولا إجراء حساب للزمن الصوتي الذي يفرق بينهما، إذا صح قول هذا. ويكون ذلك مثلا بحساب عدد الوحدات الصوتية (الفونيمات) المنبورة بين هذه التكرارات. أويجب بشكل أكثر دقة، إجراء حساب لعدد الوحدات الصوتية الطويلة والقصيرة. فإذا ذهبنا مفسرين هذا النوع من الترقيم وكأنه قرع إيقاعي واسع جدا للترتيل، فيجب علينا بعد ذلك دراسة علاقة هذا الإيقاع بالتقسيمات التقليدية للنص، كما يجب دراسة حركة الخطاب[3]".

---

(1) المرجع نفسه، ج. 1، ص. 305-306.

(2) العوني، عبد الستار بن محمد (1997): **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، ص. 307.

(3) بيرك، جاك (1996): **القرآن وعلم القراءة**، ص. 52.

إن جمال الرسم ودقة الترقيم يعكسان عشق الكلمة الإلهية المقدسة؛ إذ وفق كتبة القرآن إلى نقل العشق الموازي للقداسة من المشافهة إلى الكتابة، حيث أسند الإسلام للغة العربية وكتابتها دورا رائدا، واعتبرت هذه اللغة "مقدسة" باعتبارها "كلام الله"، فتجلت مأثرته بنقل هذا العشق من مستوى المشافهة إلى مستوى الكتابة، وهنا كمن المصدر الأول للاهتمام الفائق بالخط العربي وبتطوره[1]. يقول بركات محمد مراد: "ومن ثم كان لكلمات القرآن الكريم مكانة عظمى من حيث هي إرادة الله، فإرادة الله سبحانه وتعالى يجب أن يكون له من الجلال والاحترام والتقدير ما يجب له، وأن توصف بما هو أهل له من الجمال والكمال، وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية في الإسلام بلا منازع، وقد ساعد على هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية [...] والتي تحمل بصورتها الروحانية الصوتية مصدر استلهامها"[2].

وبهذا تكون العلامات الترقيمية علامات تنقل التطريز بامتياز، ويكون وجودها في المصحف الكريم دالا على ملامحه ودعامة من دعامات حفظها من الضياع.

ولا شك أن أهمية المكتوب القرآني لا تلغي الشيخ في أخذ القرآن. ولا سيما أن المصحف فيه كلمات لا يحكم أداؤها دون مرشد أوشيخ مثل "آلم" و"المص" و"المر" والأمثلة الأربعة السابقة مما يدرج في زمن لم يكن فيه الضبط، وأما حين شاع الضبط وانتشر فكان طبيعيا أن يضبط الناس به مصاحفهم، وكان طبيعيا كذلك أن يضبط كل مصحف وفوق قراءة ما برواية من الروايات، فهذا المصحف قد يضبط على قراءة ابن عامر برواية ابن عمار الخ، [...] وإذن فاختيار ضبط معين يتم على أساس قراءة من القراءات إذا كان رسم المصحف المراد ضبطه يقبل موافقة تلك القراءة أووضع أصلا على أساسها"[3]. ورغم ذلك فإن الكتابية لا تلغي الشفاهية بل تعضدها وتدعمها، لتبقى الظاهرة القرآنية شفاهية بامتياز، فلقد أبدعوا في الرسم والترقيم وعكسوا التطريز، ولكن مع كل ذلك وقع التصحيف، "فالتمسوا حيلة فلم يقدروا فيها إلا على الأخذ من أفواه الرجال"[4].

---

[1] بركات، محمد مراد (2002): **الخط العربي والرقش (الأرابيسك) رؤية فلسفية**، ص. 78.

[2] المرجع نفسه، ص. 80.

[3] بالوالي، محمد (1997): **الاختيار في القراءات والرسم والضبط**، ص.190-191.

[4] الصفدي، صلاح الدين بن أيبك (1987): **تصحيح التصحيف وتحرير التحريف**، ص. 14. وانظر كذلك: العسكري، أبا أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد (1963): **شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف**، ص. 1، والأصفهاني، حمزة بن الحسن (1968): **التنبيه على حدوث التصحيف**، ص. 28.

## 6.1 خلاصة:

لقد تكشفت لنا، من خلال هذا الفصل، البواعث التي جعلت من القرآن الكريم، ثم من القراءات الناشئة عنه، مجالا تطريزيا خصبا.

لقد صان النزول والتبليغ الصوتيان التطريز القرآني؛ ذلك أن ملامح المد، والنبر، والتنغيم، والإيقاع، والوقف... لا تضبط إلا بالمشافهة والأخذ من أفواه تحارير القراء، ويعجز الرسم عن تسجيله تسجيلا تاما، خاصة ملامح العلو الموسيقي.

كما تبين لنا أن القرآن الكريم، من خلال قراءاته المتعددة، المتواترة والشاذة، هو خزان للحون العرب، ومن جملتها الملامح التطريزية بعامة والعناصر الإيقاعية بخاصة؛ إذ المقصد المباشر من القراءة الموقعة بالتطريز هو حنين القلوب القاسية إلى القرآن الكريم وكشف الغشاوة الغاشية عن بصائر أصحابها. وقد تبين لنا تعلق قضية نزول القرآن بسبعة أحرف بموضوع قراءته بلحون العرب. ومن نتائج ذلك أن الملامح التطريزية تدخل في نطاق الأحرف السبعة التي قرئ بها القرآن تخفيفا على أمة كانت تعرف تعددا لهجيا.

وإذا كان القرآن قد قرئ بلحون العرب، فجاء غنيا بالمقومات التطريزية، فإن القراءة المرتلة هي التي تطلق مكنونه التطريزي. وبذلك يقوم الترتيل بوظيفة تأويلية.

ومن بواعث التطريز الرسم القرآني الذي كشفنا أساسه المقطعي، من خلال أعمال فيرث، كما بينا طبيعته الأصواتية التي كان من شأنها تجلية ملامح التطريز (الوقف، والتفخيم، والإمالة، والإدغام...). ويطفح نظام الكتابة القرآنية بجمالية، سنبرزها لاحقا في علاقتها بالإيقاع القرآني.

وأتاح لنا الترقيم القرآني الوقوف على باعث تطريزي بامتياز؛ حيث إن وجوده في المصحف الكريم دال على ملامح تطريزية ودعامة من دعامات حفظها من الضياع. وبذلك تبين تطويق الترقيم، من خلال وظيفته التطريزية، للتصحيف وتيسيره للقراءة المرتلة، إلا أن النسق الكتابي بشقيه لا يقلل من الطبيعة الشفاهية للقرآن الكريم.

وبهذا نمهد للكلام عن قضايا التطريز في النص القرآني من خلال قراءاته بعامة.

## الفصل الثاني

# ملمح التنغيم في القراءات القرآنية: قضاياه، وأنماطه ووظائفه



## 0.2 تمهيد :

نطمح في هذا الفصل إلى تقديم وصف للتنغيم في العربية القرآنية، فنقدم وظائفه وأنماطه، وذلك من خلال المعطيات التي تتيحها كتب القراءات القرآنية وكتب التجويد بخاصة والدراسات القرآنية بعامة، كما نرمي إلى تقديم دراسة نقدية للدراسات اللسانية العربية الحديثة التي شككت في وضعية التنغيم في لغتنا. ونرمي إلى تتويج هذه الدراسة النقدية بالدفاع عن فرضية مفادها أن اللغة العربية لغة تنغيمية وليس لغة نغمية.

ولا بد من الإشارة إلى أن وضعية التنغيم في التراثين اللساني العام والعربي منه، طبعتها صعوبات عديدة، وشكوك كثيرة، وهو ما يفرض علينا إثبات وجود الظاهرة قبل الخوض في معالجتها.

ولبلوغ هذه الغايات الهامة، سنطرح في المبحث (1.2) بعض القضايا الأساس في تحليل التنغيم في العربية، فنبين في (1.1.2) وضعية التنغيم في الدراسات اللسانية العامة والعربية، فنقوم بعملية تقييمية لوضعية هذا الملمح، ونضع اليد على أهم الصعوبات التي تطرحها مقاربته، وعلى أهم نقط القوة والضعف في الدراسات العربية التي سبقتنا إلى معالجة الموضوع، وسندافع في (2.1.2) عن فرضية أن العربية المعيار لغة تنغيمية، وليست لغة نغمية. وسننتقل في المبحث (2.2) إلى وظائف التنغيم في لغة القرآن فنبين الوظيفة الانفعالية التعبيرية في (1.2.2) والوظيفة التركيبية في (2.2.2) والوظيفة الدلالية في (3.2.2). وفي المبحث (3.2) سنقدم الأنماط التنغيمية في الدراسات القرآنية، من خلال قسمين نعالج في الأول أي (1.3.2) الأنماط التنغيمية في الدراسات اللسانية العربية الحديثة، وفي الثاني أي (2.3.2) الأنماط التنغيمية في كتب القراءات القرآنية. وفي الأخير سنضع خلاصة عما ورد في الفصل وتقويما له نشترف به الفصلين القادمين، وذلك في (4.2).

ومن شأن تحقق وصف التنغيم في العربية القرآنية أن يجعل السبيل سالكا إلى تقديم تفسير علمي لهذا الملمح التطريزي، وتبيان مظاهر تفاعله مع الملامح التطريزية الأخرى، وإسهامه في بنية القول القرآني.

## 1.2 قضايا أساس في تحليل التنغيم:

### 1.1.2 وضعية التنغيم في الدراسات اللسانية العامة والعربية:

نظر إلى التنغيم في الدراسات اللسانية التقليدية على أنه يشكل مشكلا، وقد نبهت مرارا على الصعوبات والشكوك التي تطوق تحليلاته، ووصفه النسقي، ودمجه ضمن نماذج ونظريات لسانية. ومن غير شك، أن هذه الصعوبات قد أسهمت في تجاهله النسبي؛ إذ عولج على أنه عنصر اختياري فتعرض للإهمال،

أوعهد به، في أحسن الأحوال، إلى محيط الموضوع. لقد ألقيَ به، مرارا إلى الصفحات الأخيرة من الدراسات (المنوغرافية) الصواتية للغات المنفردة، بصفته ملحقا عرضيا بالوصف السليم[1].

وسنعرض وضعية التنغيم الحرجة في الدراسات اللسانية بعامة، ونضيف إليها الصعوبات التي يصادفها الدارس لهذا الملمح في الدراسات العربية بخاصة.

لقد لاحظ فوكس أن إدراك التنغيم وتسجيل أنماطه بدقة يتطلب مهارة خاصة من الدارس وأمانة في معداته القادرة على استخلاص التردد الأساس - المكون الأصواتي الرئيس للتنغيم- من إيقاعة الكلام، وهذا لم يكن متاحا لغاية الحرب العالمية الثانية. بالرغم من كون هذه الحيثيات في نظره لا تبرر في واقع الأمر الصعوبات؛ إذ يمكن تعلم المهارة التطبيقية، و يمكن أن ينجز الكثير اعتمادا على السماع، وبدون أدوات آلية. علاوة على أن نقص الآلات المناسبة إنما ينطبق بصعوبة على الأعمال المبكرة. وهذا ينم على أن مشاكل التنغيم هي مشاكل نظرية أكثر من كونها تطبيقية، وتخص طبيعته ودوره علاوة عن خاصيته الأصواتية[2].

إن للتنغيم بالكاد عددا من المميزات التي تميزه عن الملامح التطريزية الأخرى. ففي المقام الأول، التنغيم له معنى، أما الملامح الأخرى، التطريزية وغير التطريزية، ليس لها في ذاتها معنى، لكنها تفيد فقط في التمييز بين المفردات اللسانية المختلفة على مستوى المعنى. إذن، قد يكون للملامح من قبيل النبر والنغم تنوع في الوظائف الصواتية، لكنها في واقع الأمر تتقاسم مع الملامح القطعية أنها لا تحمل معنى بصورة ملازمة[3]. إن التنغيم يحمل من خلال نطاقاته معان، وهو ما سنبينه بتفصيل عند الحديث عن وظيفته الدلالية وعن دوره في تحديد بنية البؤرة.

والميزة الثانية التي تميز التنغيم عن الملامح التطريزية الأخرى- بل في الواقع عن الملامح اللسانية الأخرى بعامة- هي أن التمايزات الناشئة كثيرا ما تكون غير قابلة للعزل (غير منفصلة)، لكنها تشكل منحدرا. التنغيم الهابط، مثلا، قد يهبط من أعالي مختلفة وإلى درجات مختلفة، بلا تقسيمات قابلة للعزل ولا حدود واضحة بين الأشكال. وتعكس هذه التمايزات، بالإضافة إلى ذلك، انحدارا موازيا للمعنى. وبما أن عددا من تمايزات المدارس اللسانية يكون مبدئيا قابلا للعزل، ولا يجيز انحدارا من هذا القبيل، فإن وضعية التنغيم بصفته ظاهرة لسانية تكون بذلك محل شك[4].

---

(1) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 269.

(2) المصدر والصفحة نفسهما.

(3) المصدر نفسه، ص. 269- 270.

(4) المصدر نفسه، ص. 270.

وبذلك فإن التنغيم، من خلال خصائصه الأصواتية والوظيفية، هو ظاهرة لسانية بامتياز، لـه دور مركزي في التواصل، ويجب أن يمنح اهتماما مفرطا لأنه مبحث لساني جديد[1]، وأنـه يخـص – مـا جـاء في عنوان مقال بولينـگر المذكور– 'حدة اللغة'، مما يضعه في تقاطع وتجاذب مع ملامح اللـسانيات الموازيـة مثـل الصرخات، والهتافات، بالإضافة إلى التجاذب مع الظواهر غير اللسانية من قبيل الإشارة. بل إن الـوظيفيين اعتبروا التنغيم خارج تعريف اللغة السليم ما دام 'لا يمكن أن يحلل إلى وحدات قابلـة للعـزل'[2] ولهـذا فهـو على هامش التمفصل المزدوج[3]. ولعـل هـذا النظـرة مـن شـأنها أن تـبين، بـل وتـبرر تهمـيش التنغـيم في اللسانيات.

ويرى فوكس أن هذا الاستنتاج ليس صحيحا بالضرورة، وذلك لسببين:

1. لأن كل التمايزات التنغيمية ليست من خصوصيات الانحدار؛ حيث ثمة تمايزات مقوليـة مـن قبيـل علو موسيقي عال في مقابل منخفض، وحتى التمايزات الأصواتية المتدرجة يمكن اختزالهـا، مبـدئيا، في الاختيارات الصواتية القابلة للعزل.
2. لا ترتبط كل المعاني التنغيمية ضرورة بـ'انفعالات' و'سلوكات'؛ حيث تُـنْـسَبُ طائفـة مـن الوظـائف اللسانية الدقيقة إلى الأنماط التنغيمية، التي تقترن بها ملامح العلو الموسيقي، والتي لا تكـون 'طبيعيـة' دائما، ولا كلية مطلقا، لكنها تختلف من لغة إلى لغة أخرى، ومن هنا تبرز خاصية اعتباطية الظـواهر اللسانية، فضلا عن الظواهر غير اللسانية[4].

إن الجهاز الاصطلاحي يعكس الصعوبات التصورية في تحليل هذه الظاهرة، بمـا في ذلـك تعريـف مصطلح 'التنغيم' نفسه. إن 'التنغيم'، بالنسبة لعـدد مـن الدارسـين، يـشمل في الوقـت ذاتـه، ملامـح 'لـسانية' وملامح 'للسانيات الموازية'[5]، بينما أدخل دارسون آخرون محاطون المظاهر 'اللـسانية' تحـت الظـاهرة، ففـي مناقشة أبيركرومبي (1967) لـ'نموج العلو الموسيقي' الذي اعتبره أهم خواص دينامية الجهر ميز بين 'الإشـارة النطقية' (وهو مصطلح استعمله أوگدن Ogden بعد اقتراح من بلومفيلـد[6])، و'لحـن الكـلام'. واعتـبر أن

---

(1) Bolinger, D (1964): **Around the Edge of Language: Intonation**, P. 20.
(2) Mounin, G (1974): **Dictionnaire de la linguistique**, P. 312.
(3) Martinet, A. (1960): **Eléments de Linguistique Générale**, P.21.
(4) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 270- 271.
(5) لقد عقد كروتندين فصلا لتبيان الملامح التطريزية وملامح اللسانيات الموازية التي يتفاعل معها التنغيم، والعلاقة بين التنغيم والكتابة والإشارة... انظر: Cruttenden, A (1986): **Intonation**, P. 177- 184.
(6) انظر:
Ogden, C,K (1935) :**Sound, Sense, and Intelligibility**, P. 28, and Bloomfield, L (1933): **Language**, P.114.

للإشارة النطقية دورا إشاريا لا دورا لسانيا، وهي ليست قابلة للتحليل الصواتي. وهي كلية وفطرية، تي تأتي بصورة طبيعية، وذكر الأمر ذاته بالنسبة للإشارة العادية التي غالبا ما ينظر إليها بصفتها نوعا من السلوك الذي تحدده الثقافة، ومن المحتمل، أن تكون الإشارة النطقية أيضا سلوكا مكتسبا لا سلوكا فطريا وأما مصطلح "لحن الكلام"، فهو موجود في اللغات كلها، لكن ثمة تنوعا كبيرا للغاية في النماذج التي تكونه وفي طبيعة الوظيفة اللغوية التي يؤديها، فهو ليس جزءا من اللغة فحسب، بل إنه، فضلا عن ذلك، جزء متميز جدا. ويرى أبيركرومبي أن للحن الكلام وظائف لسانية متنوعة جدا لكنها تتضمن نوعين مختلفين أساسا؛ وفي أحد النوعين تكون وظيفة لحن الكلام جزءا من بنية الجمل وفي النوع الآخر تكون وظيفته جزء من بنية الكلمات. ويسمى النوع الأول التنغيم والثاني النغم. ووظيفة لحن الكلام في كل لغة هي في الغالب إما من النوع الأول أومن النوع الثاني، ولذلك يمكن تقسيم لغات العالم إلى قسمين: اللغات التنغيمية واللغات النغمية[1].

وقد نبه فوكس على إشكال آخر ذو صبغة مصطلحية كذلك؛ فعلى الرغم من تعريف تلك المدارس المعنية بالتنغيم له تعريفا صريحا أوضمنيا على أنه وحدة، إلا أنها أطلقت على الوحدة التنغيمية أسماء مختلفة؛ إذ سماها (جونز) "المجموعة النفسية"، وأطلق عليها (بالمر، وارمسترونغ، ووارد، وأكنير وأرنولد، وهاليداي) "المجموعة النغمية"، وسماها (بايك) "وحدة الإيقاع"، وأما (تراگر وسميث) فقد دعواها "الجميلة الفونيمية"، وسماها كريسطل "الوحدة النغمية" وسماها (كروتندين) "المجموعة التنغيمية"، وأطلقت عليه (بيرهامبورت) "مركب التنغيم" من بين اصطلاحات أخرى.

ورغم أن **الوحدة التنغيمية** هو المصطلح المحايد بالنسبة لفوكس إلا أنه يصبح ملتبسا كلما تم إدراك ما يزيد عن وحدة تنغيمية واحدة؛ فيصبح عند (كلينخارت) "لحنا"، وعند (أمسترونغ ووارد) "مقطوعة لحنية" وعند (بالمر) "نمطا للنغم"، وفي تصور (بايك) "نطاقا"، وهذه مجرد نماذج من اصطلاحات أخرى[2].

ويتم تأويل أي جزء من الجملة أوالقول طابقته هذه الوحدة مطابقة تامة تأويلا متنوعا. ولعل المسألة الجوهرية في هذا المقام هي: هل تأسس الوحدة التنغيمية على أساس البنية النحوية، أم تستقل عنها؟

هناك بالتأكيد شيء من تناسب التنغيم مع الوحدات النحوية، خصوصا الجميلة، وهذا يقود بعض المدارس أن تنظر إلى هذا التناسب على أنه المعيار الذي ينبغي اتباعه، وذلك من قبيل مطابقة هاليداي (1967) بين الجميلة والمجموع النغمية، ولكن بسبب الغياب المتكرر لهذا التناسب، تنظر مدارس عديدة إلى التنغيم على أنه لا يطابق الوحدة النحوية، بل يطابق "الوحدة المعنوية" (أمسترونغ ووارد، أوكنير وأرنولد) أو"الوحدة الإخبارية" (هاليداي)، التي قد تكون لها علاقة بالوحدات التركيبية. ولقد أجريت محاولات من

---

(1) Abercrombie, D (1967): **Elements of General Phonetics**, P.103- 104.

(2) Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 288.

طرف (ليبرمان 1965، بيرويش 1966 مثلا) لاشتقاق الوحدات التنغيمية بقواعد من البنية التركيبية[1]. وفي هذا السياق ستعالج سيلكورك (1984) نحو التنغيم من زاويته التركيبية والدلالية دون إغفال لطبيعته الصواتية والأصواتية.

وبالإضافة إلى هذه الصعوبات العامة يواجه دارس التنغيم في اللغة العربية مشكلة إنكار ثلة معتبرة من الباحثين لهذه الظاهرة إلى درجة يمكن معها إقرار أحمد كشك (1997) في قوله: إحساس عام عند اللغويين المعاصرين يؤكد بعد التنغيم عن أن يكون له قيمة صرفية أونحوية في لغتنا العربية، وأنه لم يخطر ببال القدامى استخدامه من هاتين الناحيتين[2]، ويمكن تصنيف المنكرين إلى ثلاثة أصناف:

1. صنف ينكر وجود هذه الظاهرة في كتب التراث (النحو والصرف، والقراءات...).
2. صنف ينكر وجود التنغيم في اللغة العربية بعامة.
3. صنف يعترف بوجود التنغيم في العربية المعيار، ولكنه ينفيه عن القرآن الكريم

وقد سبق لنا الرد على الصنف الأول، من خلال الفصل الثاني من هذا الباب بعامة، والمبحث (1.2) منه بخاصة.

وأما الذين ينكرون وجود التنغيم في العربية، فيمكن أن نطلع على موقفهم من خلال مقال نموذجي حديث نسبيا، نشر بمجلة اللسان العربي الواسعة الانتشار بين اللغويين العرب، ويحمل عنوانا صيغ في صورة سؤال مستفز: هل في العربية الفصيحة تنغيم؟[3].

لقد استهل الباحث مقالته المذكورة بالحديث عن الفوضى في تعدد ألفاظ المصطلح، والتي منها التنغيم، فقال: بات الدرس اللغوي العربي يذكر مصطلحات جديدة على أنها جزء من مادته ومنهاجه. وإن تسامح الناس في الاصطلاح فإن لذلك ضوابط وأصولا يرجع إليها الباحث تجنبا للفوضى في تعدد ألفاظ المصطلح وتناقض المعنى [... ولذلك] فلا بد للمعنيين أفرادا ومؤسسات من أن يجعلوا لذلك ضوابط وأصولا تحكم كل علم، وتوضح مادته، وترسخ منهاجه وتحصر مصطلحه[4]. وهو يرى التنغيم من تلك المصطلحات التي تعتريها هذه الفوضى: ومن تلك المصطلحات التنغيم بمفهومه وتعريفه في مثل اللغة الإنجليزية والألمانية من حيث هو أصل من أصول الفهم والإفهام عند المتكلمين بهاتين اللغتين[5]. وبعد هذه

(1) المصدر نفسه، ص. 288- 289.

(2) كشك، أحمد (1997): من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، ص. 57.

(3) رمضان، محيي الدين (2001): هل في العربية الفصيحة تنغيم؟، ص. 54- 64.

(4) المرجع نفسه، ص. 54.

(5) المرجع والصفحة نفسهما.

الشكوك أخذ يعرض أراء بعض الباحثين الداعية إلى الانتفاع به في التفريق بين المعاني؛ ومنها قولة كمال بشر: "وكم يكون جميلا أن يهتم به دارسو الأدب ورجال النقد الأدبي، إذ هم بذلك يستطيعون الحكم على المعاني حكما صادقا، ومن الواجب علينا أيضا أن نراعيه في تلاوة كتاب الله فنحن إن فعلنا ذلك سهل علينا فهمه وتذوق معانيه"[1]. وقد رأى الباحث أن يرد من خلال عرض ما يهم من الظاهرة في مثل اللغة الإنجليزية مما يوحي بأن المتحدث عنها في العربية الفصيحة إنما هو يقوم بعملية إسقاط، وهو ما يستفاد من قوله في نهاية المطاف: "وأغلب من تحدث عن التنغيم في الدرس اللغوي الحديث من العرب لم يخالف في وصفه ولا مناقشته ولا تقريره ولا نتائجه. وهو ما يجده القارئ في ما كتب بالإنجليزية دون أي تباين. ويحاول بعض الباحثين أن ينص على وجود هذه الظاهرة في فصيحة العربية، ويضرب لذلك مثلا من النص العزيز، بالرغم من أن بعض الدارسين يقطع بعدم وجودها على نحو ما هي عليه في الإنجليزية إلا من بعض الإشارة إلى ما يشبه ذلك"[2]. ثم انتقل إلى الحديث عن النبر فيما يشبه الخلط بين الظاهرتين، فبيّن انطلاقا من باحثين آخرين فقدان الدليل على وجود هذه الظاهرة في الفصيحة، وفيما يخص التنغيم نقل عن رمضان عبد التواب نفيه أن يكون القدماء تناولوا ظاهرة التنغيم أوعرفوا كنهه إلا بعض إشارات نادرة[3]. ثم أخذ يؤول أقوال القدماء على أنها ليست من قبيل المصطلح المذكور، ويستعرض خصائص العربية التي ليس منها التنغيم.

ثم أورد ما نص عليه باحث آخر، لم يذكره، بأن "التنغيم أساس للتفريق بين الجمل، وأنه الفيصل في إدراك المعنى، والغرض البلاغي، بالرغم من خلو النص مثلا من لفظ الاستفهام. بل إن لفظ الاستفهام ربما وُجد دون أن يفيد معنى الاستفهام. فيكشف بالتنغيم موسيقى الكلام عن هذا الجانب المهم. وهو ما وقف عليه بعض المفسرين من تقديرهم للاستفهام باستعمالهم تنغيم النطق وموسيقى الكلام دون الحاجة إلى تقدير حذف الاستفهام أوالتعجب"[4].

وقد رد على الباحثين معا بقوله: "على أن أول الباحثين مطالب بتوضيح كيف يستفاد من التنغيم في دراسة الأدب ونقده، وبأن يفصل القول في كيفية مراعاة التنغيم في تلاوة النص العزيز، وبأن يشرح أمثلة توضح كيف ضاعت الفائدة في فهمه وتذوقه بإهمال هذه الظاهرة منذ قرون كثيرة، بل إن على الباحثين كليهما أن يحققا وجود ظاهرة التنغيم في الفصيحة، وهما يعلمان أن العرب عُنيت أيما عناية بدرس لغتها وإتقان علومها [...] وأن ثانيهما مطالب بأن يعرض لما أتى به من مذاهب هؤلاء المفسرين الذين وجدوا

---

(1) كمال، بشر (1980):علم اللغة العام: الأصوات، ص. 163.

(2) رمضان، محيي الدين (2001): هل في العربية الفصيحة تنغيم؟، ص. 55.

(3) رمضان، عبد التواب (1982): المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث، ص. 103-107.

(4) نقلا عن: رمضان، محيي الدين (2001): هل في العربية الفصيحة تنغيم؟، ص. 61.

النص العزيز يتبين بالتنغيم موسيقية الكلام في مواطن منه مما نص العلماء على حذف ما يفيد الاستفهام أو التعجب.

وكلا الباحثين وبعض الدارسين ممن ذهبوا مذهبهما أن التنغيم تحتوي عليه العامية. فإن على هؤلاء أن يتحققوا من كون الظاهرة هي هي في كل عامية، أوأنها في كل عامية مختلفة عن غيرها، وما قيمته حينذاك.

بل إن الظاهرة اللغوية أية ظاهرة، مما تحتوي عليها اللغة، ويتكلم بها الناس، هي بعض أنظمتها الصوتية، فلا تضاف إليه إضافة، ولا يقترح أن تُجعل في اللغة بعد أن لم تكن! وهذا من بديهيات العلم منهجا ونتائج. ودعوة من دعا إلى الانتفاع بالتنغيم في الفصيحة من قبيل تزجية الكلام واستهواء الظاهرة له في اللغة الإنجليزية أوغيرها من اللغات التي من سمتها أن تجري في كلام المتحدثين بها[1] فأما في العربية الفصيحة بتراثها من الشعر والنثر ولا سيما النص العزيز، وبما تضمنته من خصائص النظم، ومذاهب اللغة والنحو والصرف فإن فيها ما يغنيها ويغني أهلها في تكوينها وإسماعها، ولا تشمل كل أصناف الجمل وأجزاء الكلام.

ثم إن الحديث عن الظاهرة لا بد أن يبدأ من معالم في الكلام تشتمل على عناصر اللغة، لا أن يبدأ بالبحث في ظاهرة من عادة متكلمين بلغات أخرى لاصطناعها[2].

وأما الصنف الثالث والأخير أي الذي يقر بوجود التنغيم في العربية ولكنه يستبعده من تلاوة القرآن الكريم، فيمكن التدليل عليه من خلال قول الجوارنة (2002): إذا كانت الدلالات في الكتابة تتحدد بعلامات الترقيم، وتتحدد في الكلام عن طريق التنغيم، فإنها في القرآن الكريم لا تتحدد إلا بواسطة التجويد، وهو العلم الذي نصون به اللسان عن الخطأ في لفظ القرآن.

ولما كان كلام الله سبحانه وتعالى منزّها أن يكون مثله كلام البشر؛ فإن التنغيم بمفهومه السالف لا يمكن أن يقرأ به القرآن، وما ورد هنا من آيات قرآنية كان الغرض منها بيان التنغيم باعتبارها شواهد على هذه الظاهرة.

ويبقى التجويد علامة دالة للقرآن لا تجوز القراءة فيه إلا به، واعتقد أن تطبيق التنغيم عليه قراءة من باب المحال، وإن حاولنا ذلك فإننا نخرج عن السمت الذي اختص به؛ كما لو جربت أن تجود كلام البشر أوحتى الحديث النبوي الشريف، فإن ذلك يكون نشازاً[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص. 61.

(2) المرجع نفسه، ص. 62.

(3) الجوارنة، يوسف عبد الله (2002): **التنغيم ودلالته في اللغة العربية**، ص. 40.

ويضاف إلى هذا بعض الدراسات التي تستعمل مصطلح التنغيم بدلالات أخرى مما يسهم في التشويش على الظاهرة[1].

إن هذا النفي للظاهرة ينتصب مشكلا عويصا في وجه الدارس؛ إذ يجعله في وضع حرج، ويلزمه بإثبات وجود الظاهرة قبل دراستها.

وفي مقابل هذا التصورات المبتسرة قدم ثلة من الدارسين ما يثبت وجود هذه الظاهرة في كتب القدماء بعامة، من خلال إشارات توحي إلى ذلك، وإن لم تضع له المعايير والقواعد المفصلة التي على أساسها كان تحققه وجريانه على ألسنة العرب الفصحاء حتى الآن[2] كما قدموا حقائق عن هذه الظاهرة سواء فيما يتعلق بملامحها أووظائفها، أوأنماطها التنغيمية[3]، أودورها في بنية اللغة[4].

ولعل ما يطغى على هذه الدراسات التي تناولت مسألة التنغيم في كتب التراث، أوفي اللغة العربية هو تقديم النصوص والإشارات الدالة على وجود الظاهرة، أكثر من دراسة الظاهرة وتقديم تفسيرها لها.

إلا أن هذا الحكم لا يسري قطعا على دراسات تخطت هذا الأفق، منها:

- حسان، تمام (1986): **مناهج البحث في اللغة**، وحسان، تمام (د.ت): **اللغة العربية معناها ومبناها**، الذي قدم تصورا عن الأنماط التنغيمية.
- والفيومي، أحمد عبد التواب (1991): **أبحاث في علم أصوات اللغة العربية**، الذي قدم معطيات عن دور التنغيم في إفادة المعنى وإبانة الغرض، وأنه 'مذهب من مذاهب العرب في الكلام'[5] وبين أن القوالب أوالأنماط التنغيمية تتعدد بتعدد أنواع الجمل إذ لكل جملة من هذه الجمل قالب تنغيمي ونمط أدائي خاص لا تكاد تشاركها جملة أخرى فيه، وهذا النمط يجب اتباعه ومراعاته في النطق بكل

---

(1) انظر على سبيل المثال لا الحصر: البياتي، سناء حميد (2000): **التنغيم في القرآن الكريم**. والمقال إنما يتحدث في الواقع عن الإيقاع!

(2) الفيومي، أحمد عبد التواب (1991): **أبحاث في علم أصوات اللغة العربية**، ص. 188.

(3) من هذه الدراسات: مجاهد، عبد الكريم عبد الرحمن (1982): **الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني**، وقدوري، غانم الحمد (1986): **الدراسات الصوتية عند علماء التجويد**، والفيومي، أحمد عبد التواب (1991): **أبحاث في علم أصوات اللغة العربية**، زاهيد، عبد الحميد (1999): **الصوت في علم الموسيقى العربية**، وزاهيد، عبد الحميد (2000): **الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة: عرض ونقد، والجوارنة**، يوسف عبد الله (2002): **التنغيم ودلالته في اللغة العربية**، و طالب، محمد مايل (2003): **ظاهرة التنغيم في التراث العربي**، والحازمي، عليان بن محمد (د.ت): **التنغيم في التراث العربي**.

(4) من هذه الدراسات: حسان، تمام (1986): **مناهج البحث في اللغة**، و حسان، تمام (د.ت): **اللغة العربية معناها ومبناها**، وكشك، أحمد (1997): **من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي**، وحنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، والبايبي، أحمد (2003): **التنغيم عند ابن جني**.

(5) الفيومي، أحمد عبد التواب (1991): **أبحاث في علم أصوات اللغة العربية**، ص. 207.

جملة من هذه الجمل وإلا عد المتكلم لاحنا، وكان شأنه شأن رفع المفعول ونصب الفاعل[1]. كما بين أن للأنماط التنغيمية دورا في تحديد معاني الأدوات النحوية والترجيح بين معانيها[2].

وكشك، أحمد (1997): **من وظائف الصوت اللغوي**: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، الذي قدم دراسة رائدة تشكل نقلة نوعية فيما يتعلق بدور التنغيم في بنية اللغة العربية، لقد خصص الباحث فصلا كاملا عن التنغيم بصفته ظاهرة نحوية؛ حيث توقف عند مواقف الباحثين النافين للظاهرة عن كتب القدامى وعن دوره في ما سماه الفهم النحوي، وقال رادا عليهم: "وقدامى العرب، وإنْ لم يربطوا ظاهرة التنغيم بتفسير قضاياهم اللغويّة، وهم وإنْ تاه عنهم تسجيل قواعد لها، فإنّ ذلك لم يمنع من وجود خطرات ذكيّة لَماحة تعطي إحساساً عميقاً بأنّ رفض هذه الظاهرة تماماً أمرٌ غير وارد، وإن لم يكن لها حاكم من القواعد[3] ثم قدم نصوصا تراثية تعضد ما ذهب إليه، ولكن لم يكن ذلك مبلغه من العلم؛ إذ قدم قراءة تفسيرية لبعض الأبواب النحوية اعتمادا على التنغيم، ومنها: النعت، والشرط، والتعجب، والتوكيد، والبدل، واسم الفعل، والتحذير والإغراء، وفاء العطف، والنداء، والاختصاص، والمفعول المطلق، والاستفهام...الخ[4]. ليختم بقوله: "هل آن لنا بعد هذه القضايا أن نعتبر التنغيم مظهرا من مظاهر الفهم النحوي. وفي هذه القضايا ربما كان كثيرا مما لم نتعرض له بتنقيب؟ هل آن لنا أن ندرك أن سبيل الفهم للغة أساس اعتمادها على المشافهة أمر تحكمه المشافهة وهو التنغيم؟

سؤلان يتركان بعد كل ما قلت قيد البحث. وما جئت به من تدليل حسبان خاص يجيب بكلمة "نعم" عن هذين السؤالين[5].

حنون، مبارك (1997): **بنية الوقف وبنية اللغة**. ورغم أن هذه الدراسة لم تكن خاصة بالتنغيم إلا أنها كشفت عن التطريز، ومنه التنغيم في مكنون التراث بما فيه كتب الموسيقى والخطابة والفلسفة... وبينت دور التطريز في بنية اللغة.

ولعل ما تحتاجه المكتبة العربية هو دراسة شاملة لهذه الظاهرة انطلاقا من محددات نظرية صارمة، تبين دور هذا الملمح في بنية اللغة.

---

(1) المرجع نفسه، ص. 187.

(2) المرجع نفسه، ص. 212.

(3) كشك، احمد (1997): من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، ص. 57.

(4) المرجع نفسه، ص. 63- 113.

(5) المرجع نفسه، ص. 113.

### 2.1.2 العربيـة المعيـار لـغـة تنغيميـة:

تنقسم اللغـات الإنسـانية إلى لغـات نغميـة Tone languages، ولغـات تنغيميـة Intonation languages.

وتمتاز اللغات النغمية بتغييرات تقع على تردد نغمة الأساس مما يـؤدي إلى تنـوع النغمـات علـى مستوى الكلمة، فيختلف المعنى المعجمي للكلمة الواحدة باختلاف تلك النغمات صعودا وهبوطا.

ومن اللغات النغمية: لغات إفريقيا الشرقية، واللغات النرويجية، والسويدية، واللتوانية، والصربية الكرواتية، والصينية...

ففي اللغة الصينية المندرينية Mandarin Chinese (لهجة بكـين)، هنـاك أربعـة أنـواع نغميـة مختلفة، وتوصف على النحو التالي:

1. النغمة المستوية even ورمزها /_/
2. النغمة الصاعدة rising / \ /
3. النغمة الهابطة الصاعدة broken / \/ /
4. النغمة الهابطة falling/ ( /.

والمتوالية الصوتية [tʃu]، التي تكتب بالحروف الرومانية على النحو التالي: chu، وتعني بالنغمة (1): 'خنزير' وبالنغمة (2): 'الخيزران'، وبالنغمة (3): 'السيد'، وبالنغمة (4): 'يعيش'.

وفي لغة الإيبو Ibo، في غرب إفريقيا، تعني المتوالية [akwa] مع النغم المنخفض فـوق المقطعـين معا: 'جسر'، وتعني مع النغم المنخفض فوق المقطع الأول والنغم العالي فوق المقطع الثاني: 'بيضة'، فيما تعني مع النغم العالي فوق المقطع الأول والنغم المنخفض فوق المقطع الثاني: 'ثوب'[(1)].

وبهذا يتضح تعدد المعنى المعجمي للكلمة الواحدة، في مجموعـة اللغـات النغميـة، بتعـدد الأنغـام المقترنة بمقاطعها.

أما مجموعة اللغات التنغيمية، ومن أمثلتها الإنجليزية، والروسية، والعربية[(2)] فإن تغيير النغمـات يتم على مستوى الجملة (أوتحديدا على مستوى المركب التنغيمي)؛ حيث تختلف الجمل باختلاف النطاقـات أوالأنماط التنغيمية. ويتضمن التنغيم ورود توالي أنماط العلو الموسيقي، وكـل نمـط منهـا يـستعمل مجموعـة

(1) Brosnahan, L. F, Malmberg, B (1970): **Introduction to Phonetics**, P. 149.

(2) مصلوح، سعد عبد العزيز(2000): دراسة السمع والكلام، ص. 222 .

معانٍ متساوقة نسبيا. وترتفع المكونات النحوية لأي مستوى على الأقل إلى الجملة التي قد تعالج على أنها مجموعات تنغيمية منفصلة لها لحنها الهادف.

وقد بينا سابقا[1] أن الفلاسفة عندما يستعملون النغم يقصدون التنغيم، ونميل إلى أن اللغة العربية هي لغة تنغيمية، وليس لنا -في حدود فهمنا- من النصوص والوقائع اللغوية ما يثبت توظيفها للنغم بصفته ملمحا يسهم في بنية الأقوال العربية.

## 2.2 وظائف التنغيم في لغة القرآن:

يقوم التنغيم بوظائف عديدة في اللغة. وتكمن وظيفته الهامة والغالبة -بحسب كريسطل، دفيد Crystal, D (1978)- في الإشارة إلى البنية النحوية؛ حيث يقوم بدور يشبه دور الترقيم في الكتابة، لكن مع استخدام كثير للتقابلات. إن تخصيص الجملة، والجميلة، وحدود أخرى، والتقابل بين بعض البنيات النحوية، من قبيل الاستفهامات والأخبار، تتم بواسطة التنغيم.

ويكمن دوره الثاني في إبلاغ موقف الشخص الذي يكون: إما سخرية، أو حيرة، أو غضب، الخ. ويمكن الإشارة إلى هذه المواقف جميعا بواسطة تقابل العلو الموسيقي، علاوة على ملامح أخرى تطريزية ولسانية موازية.

وثمة أدوار أخرى للتنغيم في اللغة، يمكن ذكرها باعتبارها بعضا من طرق الإشارة إلى الخلفية الاجتماعية[2]. ويمكن تقسيم وظائف التنغيم في اللغة العربية إلى ثلاث وظائف، هي: الوظيفة الانفعالية التعبيرية، والوظيفة التركيبية، والوظيفة الدلالية.

لقد وردت عدة إشارات دالة على وظائف التنغيم في الدراسات القرآنية وهي، وإن لم تنظر لذلك بصورة واضحة وصريحة، فإن تراكم تلك الإشارات، يدل على تمثل أصحابها واستحضارهم للظاهرة، وفيما يلي عرض لتلك الوظائف.

### 1.2.2 الوظيفة الانفعالية التعبيرية:

ويقصد بها التعبير عن الأحاسيس والانفعالات التي تختلج داخل نفس المتكلم من قبيل: الخوف، والشجاعة، والحزن، والفرح، والتعجب، والتعظيم، والحسرة، والرضى، والغضب، واليأس، والأمل، والشك واليقين... وهو ما يطلق عليه مالمبرج وبرزنهان الأهداف الأسلوبية[3].

---

(1) انظر: (4.3.1).

(2) Crystal, D (1980): **A Dictionary of Linguistics and Phonetics,** P. 182

(3) انظر: Brosnahan, L. F, Malmberg, B (1970): **Introduction to Phonetics**, P. 154.

والقرآن باعتباره كتاب وعظ وإقناع وقصص...الخ يتضمن هـذه المعـاني وغيرهـا، وبـذلك فإنه يوظف منحنيات أونطاقات تنغيمية مختلفة، تؤدي الوظيفة الانفعالية التعبيرية.

وهذه المنحنيات كثيرا ما لمسناها من خلال المظان القرآنية. ومن أمثلة ذلك:

يقول الزركشي: "فحق على كل امرئ مسلم أن يرتله، وكمال ترتيله تفخيم ألفاظـه، والإبانـة عـن حروفه والإفصاح لجميعه [...] فمن أراد أن يقرأ القرآن بكمال الترتيل فليقرأه **على منازله، فإن كـان يقـرأ تهديدا لفظ به لفظ المتهدّد وإن كان يقرأ لفظ تعظيم لفظ به على التعظيم**.[...] فإذا مر به آية رحمـة وقـف عندها وفرح بما وعده الله تعالى منها، واستبشر إلى ذلك وسأل الله تعالى أن يعيذه من النار.

وإن هو مر بآية فيها نداء وللذين آمنوا فقال: (ياأيها الذين آمنوا) وقف عندها – وقد كان بعضهم يقول: لبيك ربي وسعديك." ويتأمل ما بعدها مما أمر به ونهي عنه، فيعتقـد بقـول ذلـك [...] وإن كـان ما يقرؤه من الآي مما أمر الله به أونهى عنه أضمر قبول الأمر والائتمار، والانتهاء عن المنهـي والاجتنـاب لـه. فإن كان ما يقرؤه من ذلك وعيد أوعد الله به المؤمنين فلينظر إلى قلبه، فإن جنح إلى الرجـاء فزّعـه بـالخوف. وإن جنح إلى الخوف فسح له في الرجاء؛ حتى يكون خوفه ورجاؤه معتدلين، فإن ذلك كمـال الإيمـان [...] وإذا كان موعظة اتعظ بها، فإنه إذا فعل هذا فقد نال كمال الترتيل"[1].

إن الزركشي يشدد على قراءة القرآن على منازله؛ إذ لكل منزلة نمطها التنغيمي الخاص بها، فنمط التهديد ليس هو نمط التعظيم، ولا التخويف... بل إن الأمر يقتضي كذلك التأمل والاستحضار والاتعاظ أي التفاعل المزدوج الأدائي والسلوكي.

ويضيف الزركشي في موضع آخر: "وينبغي الاعتناء بما يمكن إحصاؤه من المعاني الـتي تكلـم فيهـا البليغ مثبتا ونافيا [...] ومنها: **تمكين الانفعالات النفسـانية مـن النفـوس مثـل الاستعطاف، والإعـراض، والإغضاب، والتشجيع، والتخويف**. ويكون في مدح وذم، وشكاية واعتذار، وإذن ومنع.

[...] ومن ذلـك: استدعاء المخاطـب إلى فـضل تأمـل، وزيـادة تفهـم؛ قـال تعالى: ﴿قُلْ إِنَّمَا أَعِظُكُم بِوَاحِدَةٍ أَن تَقُومُوا لِلَّهِ مَثْنَىٰ وَفُرَادَىٰ ثُمَّ تَتَفَكَّرُوا﴾[2]، وكذلك قولـه: ﴿وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالِمُونَ﴾ وكذلك قوله: ﴿وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالِمُونَ﴾[3]؛ وسر هذا أن السامع يحرص علـى أن يكون من هؤلاء المثنى عليهم، فيسارع إلى التصديق، ويلقى في نفسه نور من التوفيق. [...] ومثال الاستمالة

(1) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 532-533.

(2) سورة سبأ، آ: 46.

(3) سورة العنكبوت، آ: 43.

استعطاف قوله تعالى عن آدم: ﴿قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾[1].

[...] ومن الإغضاب العجيب قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا يَنْهَاكُمُ اللَّهُ عَنِ الَّذِينَ قَاتَلُوكُمْ فِي الدِّينِ وَأَخْرَجُوكُم مِّن دِيَارِكُمْ وَظَاهَرُوا عَلَىٰ إِخْرَاجِكُمْ أَن تَوَلَّوْهُمْ ۚ وَمَن يَتَوَلَّهُمْ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾[2].

[...] ومنه الإبانة بالمدح، وربما مدح الكريم بالتغافل عن الزلة والتهاون بالذنب؛ كما أشار إليه القرآن [...] ومنه أن يذكر الترغيب مع الترهيب ويشفع البشارة بالإنذار[3].

إن كل هذه الأغراض التي هدف إليها القرآن الكريم تقتضي تقتضي نطاقات تنغيمية خاصة بها تحمل دلالتها أبلغ ما يكون.

فإذا كان التنغيم الداعي الخاشع مقبولاً مثلاً في آيات الاستغفار والتوبة فلا بد له من أن يختلف عن تنغيم الآيات التي فيها تهديد ووعيد؛ أي يجب أن يوافق التنغيم المعنى ويظهره، ليجعل المتلو في ذهن السامع وقلبه، فاللين غير الشدة، والأمر والنهي غير الدعاء والالتماس، والخبر غير الاستفهام، والوعد غير الوعيد.

وتتجلى كذلك الوظيفة التعبيرية للتنغيم فيما ما سماه القراء: **المد المعنوي الذي يكون قصد المبالغة في النفي والتعظيم، ويكون أيضا عند الدعاء والاستغاثة؛** يقول ابن الجزري: "وأما السبب المعنوي [للمد] فهو قصد المبالغة في النفي [...] ومنه مد التعظيم في نحو (لا إله إلا الله، لا إله إلا هو، لا إله إلا أنت) [...] ويقال له أيضا مد المبالغة، قال ابن مهران في كتاب المدات له: إنما سمي مد المبالغة لأنه طلب للمبالغة في نفي إلهية سوى الله قال وهذا معروف عند العرب لأنها تمد عند الدعاء وعند الاستغاثة وعند المبالغة في نفي شيء ويمدون ما لا أصل له بهذه العلة [...] وقد استحب العلماء والمحققون مد الصوت بلا إله إلا الله إشعارا بما ذكرنا وبغيره. قال الشيخ محيي الدين النووي رحمه الله في الأذكار، ولهذا كان المذهب الصحيح المختار استحباب مد الذاكر قوله (لا إله إلا الله) لما ورد فيه من التدبر [...] وروينا في ذلك حديثين مرفوعين أحدهما عن ابن عمر، من قال: (لا إله إلا الله) ومد بها صوته، أسكنه الله دار

---

[1] سورة الأعراف، آ: 23.

[2] سورة الممتحنة، آ: 9.

[3] الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 389-94.

الجلال، دارا سمى بها نفسه [...] والآخر عن أنس من قال: (لا إله إلا الله) ومدها هدمت له أربعة ذنب. وكلاهما ضعيفان ولكنهما في فضائل الأعمال. وقد ورد مد المبالغة للنفي في (لا) التي للتبرئة في نحو (لا ريب فيه، لا شية فيها، لا مرد له، لا جرم) عن حمزة"[1].

فمد الصوت إذاً وارد للتعبير عن المبالغة في نفي الألوهية عن غير الله، وكذلك للتعبير عن الدعاء والتبرئة، بل وللتعبير عن أحاسيس أخرى مشابهة، ولذلك قال: "ويمدون ما لا أصل له بهذه العلة"، أي علة المبالغة، والمبالغة تكون ليس فقط في النفي بل وفي التعظيم، والتحقير، والدعاء...

فإذا أخذنا الدعاء نجد أن جملة (آمين) مثلا، يمد بها الصوت، ويكرر لفظها تعبيرا عن المبالغة في الدعاء ، وفي هذا يقول السيوطي: "عن وائل بن حجر سمعت النبي ﷺ قرأ: (ولا الضالين) فقال: آمين" يمد بها صوته وأخرجه الطبراني بلفظ: قال: آمين" ثلاثة مرات"[2].

وقال الزجاج: "وفي آمين لغتان: قصر ومد [...] والمد فيها لإشباع الفتح كإشباع منتزاح، ولا ترضاها"[3].

وقال الرازي: "قال قومٌ من أهل اللّغة هو مقصور. وإنّما أدخلوا فيه المدّة بدلاً من ياء النداء كأنّهم أرادوا (يامين)... فأمّا الذين قالوا مطوّلة فكأنّه معنى النداء يا أمين على مخرج من يقول: يا فلان، يا رجل، ثم يحذفون الياء: أفلان، أزيد. وقد قالوا في الدّعاء: أربّ، يريدون يا ربّ. وحكى بعضهم عن فصحاء العرب: أخبيث، يريدون يا خبيث. وقال آخرون: إنّما مُدّت الألف ليطول بها الصوت كما قالوا: (أوه) مقصورة الألف ثم قالوا: (آوه) يريدون تطويل الصوت بالشكاية"[4]، وبهذا يكون مد الصوت دالا على معنى النداء والدعاء، وعلى معنى الشكاية.

وفي التعبير عن المبالغة والالتذاذ بالنفي يقول السيوطي متحدثا عن نفي العام والخاص: "ولا شك أن زيادة المفهوم من اللفظ توجب الالتذاذ به فلذلك كان نفي العام أحسن من نفي الخاص، وإثبات الخاص أحسن من إثبات العام"[5].

---

(1) ابن الجزري، أبو الخير شمس الدين محمد (د.ت): **النشر في القراءات العشر**، ج. 1،ص. 344-345، وانظر كذلك: السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج.1، ص. 96-97، والمارغيني، إبراهيم (1995): **النجوم الطوالع على الدرر اللوامع في أصل مقرأ الإمام نافع**، ص. 51.

(2) السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج.1، ص. 107.

(3) الزجاج (1986): **إعراب القرآن**، ج. 1، ص. 150-151.

(4) الرازي، أبو حاتم (1958): **كتاب الزينة**، ج. 2، ص. 28.

(5) السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج.2، ص. 78.

إن السيوطي يقترح، في نصه، وجوب الالتذاذ بالنفي في العام وبالثبوت في الخاص لأن ذلك يقوي المعنى في صاحبه ويجعله أحسن منه.

ويطرح نص ابن الجزري أعلاه مسألة هامة أخرى وهي مد الصوت خارج القرآن الكريم؛ أي في حالة ترديد الأذكار، وتتضح هذه الملاحظة كذلك في قول الإبراهيمي: "ولما كان المد المعنوي معمولا به لغة، ورويا عند بعض القراء، جاز استعماله في ألفاظ الأذان وجميع الأذكار كالحوقلة والاستغفار والتكبير في الصلاة"[1].

ففي ألفاظ الأذان أوالنداء إلى الصلاة، يكون المقام مقام نداء والألفاظ التي تمد هي: الله، ولا، إله، والصلاة، والفلاح.

ويرفع الصوت ويمد في الأذكار كلها، من قبيل الحوقلة: (لا حول ولا قوة إلا بالله) حيث تمد (لا) (الله)، وفي الاستغفار حيث الندم يستلزم تمطيط لفظ (الله) في (استغفر الله)، وفي التكبير أثناء الصلاة (الله أكبر) يستلزم تعظيم الله رفع الصوت بلفظه ومده. وبهذا يتجلى أن المعاني التي يتم إبرازها هي: التبرئة، والندم، وتعظيم الله.

وقد بين ابن جني أن التعبير عن الشعور بالندم والحسرة وتأكيد الأيمان دعا قارئ القرآن، من خلال قراءة الأعرج ومسلم بن جندب وأبي الزناد: "يا حسره"[2] ساكنة الهاء، "على العباد" إلى توظيف نمط تعبيري يقوم على رفع الصوت وإشباعه والتأني فيه، ويتبين ذلك من قوله: "أما "يا حسرهْ" بالهاء ساكنة ففيه نظر. وذلك أن قوله: "على العباد" متعلق بها، أوصفة لها. وكلاهما لا يحسن الوقوف عليها دونه، ووجه ذلك عندي ما أذكره، وذلك أن العرب إذا أخبرت عن الشيء غير مُعْتَمِدَتِهِ ولا معتزمة عليه، أسرعت فيه، ولم تتأن على اللفظ المعبر به عنه. وذلك كقوله: قلنا لها قفي لنا قالت قاف.

معناه: وقفتُ، فاقتصرتْ من جملة الكلمة على حرف منها؛ تهاونا بالحال، وتثاقلا عن الإجابة، واعتماد المقال. ويكفي في ذلك قول الله سبحانه: ﴿ لَا يُؤَاخِذُكُمُ اللَّهُ بِاللَّغْوِ فِي أَيْمَانِكُمْ﴾[3] قالوا في تفسيره: هو كقولك: لا والله، وبلى والله. فأين سرعة اللفظ بذكر اسم الله تعالى هنا من التثبت فيه، والإشباع له، والمماطلة عليه من قول الهذلي:

فـــــوالله لا أنـــــسى قتـــــيلا رزئتـــــه بجانـب قُوسَـى مـا مـشيت علـى الأرض؟

---

[1] الإبراهيمي، محمد (1990): الحجة في تجويد القرآن، ص. 149-150.

[2] سورة يس، آ: 30.

[3] سورة البقرة، آ: 225، والمائدة، آ: 89.

أفلا ترى إلى تطعمك هذه اللفظة في النطق هنا بها، وتمطيك لإشباع معنى القسم عليها؟ وكذا أيضا قد ترى إلى إطالة الصوت بقوله من بعده:

بـــــلى إنهـــا تعفـــو الكلـــوم وإنمـــا          نُوَكَّـــلُ بـــالأدنى وإن جَـــلَّ مـــا يمضي

أفلا تراه لما أكذب نفسه، وتدارك ما كان أفرط فيه لفظه – أطال الإقامة على قوله: (بلى) رجوعا إلى الحق عنده، وانتكاثا عما كان عقد عليه يمينه؟ فأين قوله هنا: (فوالله) وقوله: (بلى) منهما في قوله: لا والله، وبلى والله؟ وعليه قوله تعالى: ولكن يؤاخذكم بما عقدتم الإيمان أي وكدتموها وحققتموها. وإذا أوليت هذا أدنى تأمل عرفت منه وبه ما نحن بسبيله وعلى سمته"[1].

إن هذا النص يشف عن عمق تصور ابن جني للتنغيم واستبطانه لدوره في تشكيل الخطاب وإدراكه لوظيفته التعبيرية؛ فطول الإقامة على (بلى) تعني الرجوع إلى الحق والانتكاث عما كان عقد عليه يمينه فهي إذا توبة وندم، بينما التطعم أوالالتذاذ بتعبير السيوطي بعبارة (فوالله) في النطق، والتثبت فيه والتمطي لإشباع معنى القسم، والمماطلة عليها هو تعبير عن توكيده وتحقيقه وهو أيمان مغلظة، في حين أن السرعة وعدم التطعم للفظ بذكر اسم الله" هو لغو في الأيمان، والله لا يؤاخذ عليه"، فالتنغيم يؤدي هنا دورا خطيرا في المجال الديني حيث يترتب عليه الجزاء، وهو ما يمكن أن نصطلح عليه بالوظيفة الجزائية للتنغيم. أما التهاون والتثاقل والتعبير عن عدم الاهتمام بالشيء فيفهم عن العرب إذا ما أخبرت عن الشيء غير معتمدته ولا معتزمة عليه، أي لم تتطعمه بل تسرع في أدائه[2].

ومن الأحاسيس التي يعكسها التنغيم، التعبير عن الاستهزاء؛ حيث رصده ابن جني بقوله: ومن ذلك قرأ: ﴿أَيِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَـٰمًا أَءِنَّا﴾[3] على الخبر كلاهما بلا استفهام.

قال أبو الفتح مَخرج هذا منهم على الهُزءِ، وهذا كما تقول لمن تهزأ به، إذا نظرتَ إليَّ مُتُّ منك فرقا، وإذا سألتك جَمَمْتَ لي بحرا، أي: الأمر بخلاف ذلك، وإنما أقوله هازئا. ويدل على هذا شاهد الحال حينئذ، ولولا شهود الحال لكان حقيقة لا عبثا، فكأنه قال: إذا متنا وكنا ترابا بعثنا[4].

---

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 208 - 209.

(2) البايبي، أحمد (2003): التنغيم عند ابن جني، ص. 8.

(3) سورة الواقعة، آ: 47.

(4) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 309.

ويوظف التنغيم كذلك في التعبير عن الوعيد والإغلاظ، يقول أبو الفتح: "وزاد في احتمال الواو في هذا الموضع [ساوريكم] أنه موضع وعيد وإغلاظ، فمُكِّـن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده، فألحقت الواو فيه لما ذكرنا"[1].

إن تمكين الصوت وإشباعه واعتماده هي المنحنيات التنغيمية الدالة على منزلة الوعيد والإغلاظ.

ومن كل ما مر تتضح الوظيفة التعبيرية الانفعالية للتنغيم، التي تعكسها أحيانا بعض ظواهر قراءات القرآنية التي وصفت بالشذوذ، ويبرزها عموما تفاعل القارئ وتأثره عند تلاوة القرآن بقراءاته كافة، وذلك بكمال الترتيل، أي يقرأه على منازله فيراعي المنحنيات التنغيمية، وفي ذلك يقول الغزالي: "أن يتأثر قلبه بآثار مختلفة بحسب اختلاف الآيات فيكون له بحسب كل فَهْـم حال ووجد يتصف به قلبه من الحزن والخوف والرجاء وغيره. [...] وقال ﷺ: إن أحسن الناس صوتا بالقرآن الذي إذا سمعته يقرأ رأيت أنه يخشى الله تعالى، وقال ﷺ: "لا يسمع القرآن من أحد أشهى ممن يخشى الله عز وجل"[2]. وإلى هذه المعاني ذهب الزركشي في فصل(أصل الوقوف على معاني القرآن التدبر والتفكر) بقوله: "وليستعن على ذلك بأن يكون تلاوته على معاني الكلام وشهادة وصف المتكلم؛ من الوعد بالتشويق، والوعيد بالتخويف، والإنذار بالتشديد؛ فهذا القارئ أحسن الناس صوتا بالقرآن؛ وفى مثل هذا قال تعالى: ﴿ٱلَّذِينَ ءَاتَيْنَـٰهُمُ ٱلْكِتَـٰبَ يَتْلُونَهُۥ حَقَّ تِلَاوَتِهِۦٓ أُو۟لَـٰٓئِكَ يُؤْمِنُونَ بِهِۦ﴾[3][4].

### 2.2.2 الوظيفة التركيبية:

ويقصد بها التفريق بين أنواع الجمل، وتبيان وظائفها النحوية من خلال التمييز بين أسلوب تركيبي وآخر. فلكل جملة قالب تنغيمي خاص بها، تنفرد به ولا تقاسم فيه جملة أو جملا أخرى، "وهذا النمط يجب اتباعه ومراعاته في النطق بكل جملة من هذه الجمل وإلا عد المتكلم لاحنا، وكان شأنه شأن رفع المفعول ونصب الفاعل"[5]. وبهذا تتنوع القوالب التنغيمية بتعدد الجمل وتنوع الأساليب ما بين الخبر، والاستفهام، والتأكيد، والأمر، والنهي، والإثبات، والنفي، والقسم، والنداء... فالمنحنيات التنغيمية الموظفة في الخبر تختلف عن المنحنيات التنغيمية المستعملة في الاستخبار، وتلك الواردة في الأمر لا تطابق نظيرتها في النهي،

---

(1) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 259.

(2) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (د.ت): إحياء علوم الدين، ج. 1، ص. 254-255.

(3) سورة البقرة، آ: 121.

(4) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 2، ص. 197.

(5) الفيومي، احمد عبد التواب (1991): ابحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص. 187.

وهكذا... وبهذا فالتنغيم حَكَمٌ في دلالات التراكيب والجمل، إذ يغير الجملة من تركيب إلى آخر ومن باب إلى باب...»[1].

ومن النصوص القديمة التي دعت إلى ضرورة التفريق بين أنواع الجمل، وبخاصة بين النفي والإثبات والخبر والاستفهام، واعتبرت إهمال ذلك عند قراءة القرآن الكريم لحنا خفيا قول أبي العلاء العطار الهمذاني: «وأما اللحن الخفي فهو الذي لا يقف على حقيقته إلا نحارير القراء ومشاهير العلماء، وهو على ضربين: أحدهما لا تعرف كيفيته ولا تدرك حقيقته إلا بالمشافهة وبالأخذ من أفواه أولي الضبط والدراية. وذلك نحو مقادير المدات، وحدود الممالات والملطفات والمشبعات والمختلسات، والفرق بين النفي والإثبات، والخبر والاستفهام، والإظهار والإدغام، والحذف والإتمام، والروم والإشمام، إلى ما سوى ذلك من الأسرار التي لا تقيد بالخط، واللطائف التي لا تؤخذ إلا من أهل الإتقان والضبط[2] فالقارئ الذي ليس له القدرة على التمييز بين الأساليب والأبواب يقع في اللحن الخفي، إذ التمييز بين هذه الأبواب والأساليب ضروري لتحقيق كمال الترتيل ويمكن أن نزعم أن عدم استفاضة علماء القراءة في الحديث عن التنغيم نابع من دقته مما جعل الانتباه إلى الظاهرة عزيزا ولأنها -كما قال الهمذاني- لم تقيد بالخط، بل وتعد من اللطائف الدقيقة التي لا تؤخذ إلا مشافهة عن أهل الضبط والدراية والإتقان والنحارير من القراء والمشاهير من العلماء، فهي ظاهرة بالغة الدقة، وتحقيقها هو من كمال الترتيل، وتجنبها من اللحن الخفي.

ومن النصوص القيمة التي حاولت أن توظف التنغيم تنظيرا وتطبيقا في التمييز بين المقولات النحوية القرآنية نصوص مخطوطة في علم التجويد للسمرقندي (ت780هـ)؛ حيث قال في قصيدته (العقد الفريد):

| | |
|---|---|
| إذا (ما) لنفي أو لجحد فصوتها ار | فعن وللاستفهام مكن وعدلا |
| وفي غير اخفض صوتها والذي بما | شبيهٌ بمعناه فقِسه لتفضُلاَ |
| كهمزة الاستفهام مع مَنْ وأن وإن | وأفعلَ تفضيلٍ وكيف وهل ولاَ، |

---

[1] الجوارنة، يوسف عبد الله (2002): التنغيم ودلالته في اللغة العربية، ص. 38.

[2] الهمذاني، أبو العلاء العطار (مخطوط): التمهيد، ص. 119ظ- 120و، نقلا عن: قدوري، غانم الحمد (1986) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 567.

قال في الشرح: "مثال ذلك: (ما قلته)، ويرفع الصوت بـ(ما) يعلم أنها نافية، وإذا خفض الصوت علم أنها خبرية، وإذا جعلها بين بين يعلم أنها استفهامية. وهذه العادة جارية في جميع الكلام وفي جميع الألسن"[1].

فرفع الصوت إذا يكون في جملة النفي وجملة الجحد، بينما تعديله يكون مع الاستفهام، بينما جملة الخبرية يخفض فيها الصوت، وليس ذلك مقصورا على مثال واحد بل يشمل كل اللغة وكل الألسن. وقد أكد تمام حسان هذا بقوله في سياق حديثه عن التنغيم: "وربما كان له وظيفة نحوية هي تحديد الإثبات والنفي في جملة لم تستعمل فيها أداة الاستفهام فتقول لمن يكلمك ولا تراه: "أنتَ محمدٌ" مقرراً ذلك أو مستفهماً عنه وتختلف طريقة رفع الصوت وخفضه في الإثبات عنها في الاستفهام ولكن كل شيء فيما عدا التنغيم يبقى في المثال على ما هو عليه"[2].

وإذا كانت ثمة قوالب تركيبية تشترك في بنيتها من قبيل: "أفعل" التي تكون للتفضيل ولغيره، فقد نبه السمرقندي على أن التنغيم يميز ويفرق بينها فقال: "فينبغي أن يفرق بالصوت بين الذي بمعنى التفضيل، والذي ليس بمعنى التفضيل"[3].

وكذلك الفرق بين (لا) النافية و(لا) الناهية. وكذلك اللام التي لتأكيد الفعل وبعدها همزة وصل مثل (لاتبعتم) تشتبه بلا النافية التي بعدها همزة وصل في التلفظ نحو(لا انفصام لها)، وقال السمرقندي: "والفرق بينهما أنه في نحو (لانفصام) يكتب بألف واحدة، ويرفع الصوت على (لا) ويخفض على اللام ... فهذا ما وصل إلينا من الأئمة رواية ودراية ومشافهة وبيانا"[4].

إن النصوص السابقة تؤكد أن لكل باب أومقولة نحوية نمطا تنغيميا مستقلا، وإذا كان الخط قد عجز عن تقييده، فإنه وصل إلى قراء القرآن اللاحقين عن طريق الرواية والمشافهة؛ أي عجزت لسانية المكتوب وأوردته لسانيات المنطوق، فكان التنغيم الفيصل في التمييز بين الأدوات النحوية، خاصة تلك التي حملها النحاة أكثر من معنى، فتحقيق "لا" التي للنفي ينبغي أن يتميز عن تحقيقها عندما تدل على النهي، وهكذا. وقد يذهب بنا التفكير إلى القول: إن الركون إلى التأويل في معاني الأدوات إنما هو ناتج عن عدم تسجيل التنغيم وإهماله أوعدم قدرة النحاة على إدراكه على النحو المطلوب.

---

(1) السمرقندي، محمد بن محمود بن محمد (مخطوط): روح المريد في شرح العقد الفريد في نظم التجويد، 139ظ نقلا عن: قدوري، غانم الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 567.

(2) حسان، تمام (1986): مناهج البحث في اللغة، ص. 198.

(3) المصدر نفسه، ص. 141و141ظ والمنقول عنه نفسه، ص. 568.

(4) المصدر نفسه، ص. 141ظ والمنقول عنه نفسه، الصفحة نفسها.

ولعل من الأمثلة الإضافية التي يكون فيها التنغيم فَيصَلا في تصنيف الجمل وتحديد أبوابها قيامه بدور تمييزي واضح بين الجمل الإنشائية الاستفهامية والجمل الخبرية، وذلك عن طريق رفع الصوت، ويبدو أن إحساس أصحاب الدراسات القرآنية بالتنغيم كان أوضح في الاستفهام من باقي الأساليب الأخرى. وسنحاول فيما يلي أن نبرز بعض النصوص الواردة في هذا الصدد.

يقول ابن مهران النيسابوري: "مدات القرآن على عشرة أوجه: [...] ومد الفرق في نحو: آلآن لأنه يفرق بين الاستفهام والخبر وقدره ألف تامة بالإجماع، فإن كان بين ألف المد حرف مشدد زيد ألف أخرى ليتمكن به من تحقيق الهمزة نحو: (آلذاكرين الله)"[1]. فالمد هو الذي يفرق بين الخبر والاستخبار فإذا مددت دللت على الاستفهام، أما إذا حذفت المد فعلى الخبر، فالتنغيم يقوم بوظيفة تمييزية واضحة بين الجمل الإنشائية الاستفهامية والجمل الخبرية، وذلك عن طريق مد الصوت، وقال ابن جني في هذا الصدد: "قرأ: آن جاءه الأعمى" بالمد الحسن. قال أبو الفتح أن معلقة بفعل محذوف دل عليه قوله تعالى: عبس وتولى، تقديره ألأن جاءه الأعمى أعرض عنه، وتولى بوجهه؟ فالوقف إذا على قوله "وتولى"، ثم استأنف لفظ الاستفهام منكرا للحال، فكأنه قال: ألأن جاءه الأعمى كان ذلك منه؟"[2].

وقال الزجاج: "فإن السبعة اجتمعت على مد آلذَّاكَرَيْنِ" في الموضعين (وآزر) على وزن أفعل وأما قوله: (آلله أذن لكم) وقوله: (آلله خير لكم) وقوله: (آلآن)، فإنهم أجمعوا على مد هذه الأحرف، ولم يحذفوا المد كي لا يشتبه الخبر بالاستفهام لو قيل الآن، والله أنهم" ومثله آن كان ذا مال". أن كان مستفهم بهمزتين مخففتين حمزة وأبو بكر؛ بهمزة واحدة ممدودة، ابن عامر؛ الباقون، بهمزة واحدة غير ممدودة على الخبر"[3]. ومثله (آذهبتم). بالاستفهام، ابن كثير وابن عامر على أصولهما في الهمز، وهشام يجيز فيها على الوجوه الثلاثة[4].

يقول القيسي: "كان الحرميان وأبو عمرو إذا استفهموا حققوا الأولى وخففوا الثانية بين الهمزة والياء، غير أن أبا عمرو وقالون يدخلان بين الهمزتين ألفا فيمدان. وقرأ الباقون بالتحقيق للهمزتين في ذلك كله، على ما ذكرنا في اجتماع الهمزتين، غير أن هشاما يدخل بين الهمزتين ألفا مع التحقيق... فحجة من استفهم في الأول والثاني أنه أتى بالكلام على أصله، في التقرير والإنكار، أوالتوبيخ بلفظ الاستفهام، ففيه

---

(1) نقلا عن: السيوطي، جلال الدين (1973): الإتقان في علوم القرآن، ج.1، ص. 98.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 352.

(3) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 1، ص. 362، وانظر كذلك: ابن الجزري، محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج. 1، ص.365 و374، والقيسي، مكي بن أبي طالب (1984): الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، ج. 1، ص. 91.

(4) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 3، ص. 957.

معنى المبالغة والتوكيد، فأكد بالاستفهام هذه المعاني، وزاد توكيدا بإعادة لفظ الاستفهام في الثاني فأجراهما مجرى واحدا"[1].

تبرز هذه النصوص أن مد الصوت يميز تمييزا تركيبيا ودلاليا الاستفهام عن الخبر، يقول ابن الجزري: "فمدوا الاستفهام ليميزوه من الخبر [...] فجُعِلَ الفرق [...] بالمد والقصر"[2]. إلا أن الاستفهام نفسه يحمل دلالات أخرى حيث يتم توزيع المراد الاستفهامي إلى معان أخرى كأن يدل على الإنكار، أوالنفي، أوالتعجب... ومن غير شك أن التنغيم هو معيار التمييز بين أنماط هذه الجمل، على نحو ما سنفصل القول فيه في الوظيفة الدلالية.

ومن الآيات التي يقوم فيها التنغيم بوظيفته التركيبية التمييزية:

(26.2): ﴿يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلشَّهْرِ ٱلْحَرَامِ قِتَالٍ فِيهِ﴾[3]؛ حيث إن القسم الأول يحقق بنمط تنغيمي خبري، بينما القسم الثاني (قتال فيه) ينغم على الاستفهام، وهذا ما أشار إليه أبو حيان الأندلسي قائلا: "وقرئ شاذا: (قتالٌ فيه)، بالرفع، وقرأ عكرمة: (قَتْلٌ فيه قل قتل فيه)، بغير ألف فيهما. ووجه الرفع في قراءة: قتال فيه، أنه على تقدير الهمزة فهو مبتدأ، وسوغ جواز الابتداء فيه، وهو نكرة، لنية همزة الاستفهام، وهذه الجملة المستفهم عنها هي في موضع البدل من: الشهر الحرام، لأن: سأل، قد أخذ مفعوليه، فلا يكون في موضع المفعول، وإن كانت هي محط السؤال، وزعم بعضهم أنه مرفوع على إضمار اسم فاعل تقديره: أجائز قتال فيه ؟ قيل: ونظير هذا، لأن السائلين لم يسألوا عن كينونة القتال في الشهر الحرام، إنما سألوا: أيجوز القتال في الشهر الحرام ؟ فهم سألوا عن مشروعيته لا عن كينونته فيه"[4].

(27.2): ﴿قَالُواْ فَمَا جَزَٰٓؤُهُۥٓ إِن كُنتُمْ كَٰذِبِينَ ۝ قَالُواْ جَزَٰٓؤُهُۥ مَن وُجِدَ فِي رَحْلِهِۦ فَهُوَ جَزَٰٓؤُهُۥۚ كَذَٰلِكَ نَجْزِي ٱلظَّٰلِمِينَ﴾[5] فالقسم الثاني تقرأ بالقالب التنغيمي للاستفهام "قالوا: جزاؤه؟"، وجملة ﴿مَن وُجِدَ فِي رَحْلِهِۦ فَهُوَ جَزَٰٓؤُهُۥ﴾ تتلى بقالب تقريري، "وتقرأ أيضا على التعجب والاستهجان: (قالوا: جزاؤه! من وجد في رحله فهو جزاؤه)، وتقرأ على التبرم

(1) القيسي، مكي بن أبي طالب (1984): الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، ج. 2، ص. 20.
(2) ابن الجزري، محمد بن محمد الدمشقي (1997): التمهيد في علم التجويد، ص85.
(3) سورة البقرة، آ: 217.
(4) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): تفسير البحر المحيط، ج. 2، ص. 154.
(5) سورة يوسف، آ: 75.

والانزعاج، ويظهر ذلك من خلال الحديث والكلام المنطوق أكثر من الكلام المكتوب الذي يحدد التنغيم فيه الترقيم[1].

(28.2): ﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَٰذَا ۚ وَاسْتَغْفِرِي لِذَنبِكِ ۖ إِنَّكِ كُنتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ﴾[2]

حيث يتلى بالقالب التنغيمي للنداء، وهذا القالب قائم رغم حذف حرف النداء.

(29.2): ﴿يَحْلِفُونَ بِاللَّهِ لَكُمْ لِيُرْضُوكُمْ وَاللَّهُ وَرَسُولُهُ أَحَقُّ أَن يُرْضُوهُ إِن كَانُوا مُؤْمِنِينَ﴾[3] في النص الثالث: حذف حرف الاستفهام، وأقيم التنغيم مكانه، والأصل أيحلفون.

(30.2): ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ لِمَ تُحَرِّمُ مَا أَحَلَّ اللَّهُ لَكَ ۖ تَبْتَغِي مَرْضَاتَ أَزْوَاجِكَ ۚ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾[4] فبالرغم من حذف حرف الاستفهام، إلا أن التنغيم ينقل دلالة الاستفهام؛ إذ الأصل أتبتغي.

(31.2): ﴿قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَٰذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ﴾[5]، يقول الرازي: "يكون إبراهيم ذكر هذا الكلام على سبيل الاستهزاء كما يقال للذليل ساد قوما هذا سيدكم على سبيل الاستهزاء"[6].

(32.2): ﴿كَبُرَتْ كَلِمَةً تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ﴾[7] قال الرازي: "وفيه معنى التعجب كأنه قيل ما أكبرها كلمة"[8].

هذه نماذج من أمثلة عديدة تبرز دور التنغيم في تصنيف الجمل العربية.

---

(1) الجوارنة، يوسف عبد الله (2002): التنغيم ودلالته في اللغة العربية، ص. 39.

(2) سورة يوسف، آ: 29.

(3) سورة التوبة، آ: 62.

(4) سورة التحريم، آ: 1.

(5) سورة الأنبياء، آ: 63.

(6) الرازي، فخر الدين (1995): تفسير الفخر الرازي: المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج. 13، ص. 52.

(7) سورة الكهف، آ: 5.

(8) الرازي، فخر الدين (1995): تفسير الفخر الرازي: المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج. 21، ص. 79.

### 3.2.2 الوظيفة الدلالية:

ويقصد بها التفريق بين دلالات السلسلة الكلامية الواحدة، حيث إن التنغيم يفرق الجملة الاستفهامية الواحدة إلى معان تتعدد بتعد أنماطها التنغيمية، وإذا كان من الصعب أن نجد في اللغة العربية – ولا يستحيل كما سنبين لاحقا– ما نجده في اللغة الإنجليزية؛ حيث إن الكلمة الواحدة تتمايز معانيها بحسب ما يرافقها من نطاقات التنغيم، فالكلمة الإنجليزية (yes) على سبيل المثال، والتي تشكل المثال (33.2):يمكن أن تنطق بالأشكال التنغيمية الآتية فيتغير معناها[1]:

أ- Yes هابط = جملة تقريرية تعني: "أوافق"

ب- Yes عال = سؤال: "هل قلت نعم؟"

ج- Yes منخفض = طلب استمرار: "أنا منصت، استمر"

د- Yes صاعد – هابط = احتمال: "من الممكن أن يكون"

هـ- Yes هابط – صاعد = توكيد: "أنا متأكد"

بيد أن التنغيم – مع ذلك- يؤدي وظيفة دلالية في الجملة العربية حيث لاحظ أسلافنا أن الأسلوب الواحد يخرج إلى معان عديدة ودلالات مختلفة، ولا شك أن التنغيم هو العامل الوحيد المتحكم في هذا التنوع الدلالي، مع ما يرافقه من ملامح تطريزية أخرى أوملامح اللسانيات الخارجية، أي ما سماه القدماء القرائن الحالية.

كما أن التنغيم في الجملة العربية يوازي، من حيث الدلالة، عبارات بأكملها من قبيل استمهال المتكلم للسامع، وإعلامه باستمرار الكلام، وذلك في باب التذكر، أومن قبيل إعلام السامع وإيقافه على مدى التفجع والتحسر على المندوب وذلك في باب الندبة، والإطالة لإفادة الاستنكار والتعجب في باب الإنكار، يقول ابن جني في مد التذكر: "وأما مدها [ أي الألف] عند التذكر، فنحو قولك: أخواك ضربا، إذا كنت متذكرا للمفعول به أوالظرف أونحو ذلك أي ضربا زيدا ونحوه. وكذلك تمطل الواو إذا تذكرت في نحو: ضربوا إذا كنت تتذكر المفعول أوالظرف أونحو ذلك أي ضربوا زيدا، أوضربوا يوم الجمعة، أوضربوا قياما

(1) Ladefoged, P. (1975): **a Course of Phonetics**, P. 103

فتتذكر الحال. وكذلك الحال في نحو: اضربي، أي اضربي زيدا ونحوه. وإنما مطلت ومددت هذه الأحرف في الوقف وعند التذكر، من قبل أنك لو وقفت عليها غير ممطولة ولا ممكنة المدة، فقلت: ضربا وضربوا واضربي وما كانت هذه حاله وأنت مع ذلك متذكرا لم توجد في لفظك دليلا على أنك متذكر شيئا، ولا أوهمت كل الإيهام أنك قد أتممت كلامك ولم يبق من بعده مطلوب متوقع لك؛ لكنك لما وقفت ومطلت الحرف علم بذلك أنك متطاول إلى كلام تال للأول منوط به معقود ما قبله على تضمنه وخلطه بجملته.

[...] ويدل على ذلك أن العرب لما أرادت مطلهن للندبة وإطالة الصوت بهن في الوقف، وعلمت أن السكوت عليهن ينتقصهن ولا يفي بهن، أتبعتهن الهاء في الوقف؛ توفية لهن وتطاولا إلى إطالتهن [...] والمعنى الجامع بين التذكر والندبة قوة الحجة إلى إطالة الصوت في الموضعين فلما كانت هذه حال هذه الأحرف وكنت عند التذكر كالناطق بالحرف المستذكر، صار كأنه هو ملفوظ به فتمت هذه الأحرف وإن وقعن أطرافا؛ كما يتمهن إذا وقعن حشوا لا أواخر. فاعرف ذلك. فهذه حال الأحرف المطولة. وكذلك الحركات عند التذكر يمطلن حتى يفين حروفا. فإذا صرنها جرين مجرى الحروف المبتدأة توام، فيمطلن أيضا حينئذ كما تمطل الحروف"[1].

ويطلق أبو الفتح في موضع آخر على مد تذكر همزة تذكر[2].

فعند التذكر يرتفع الصوت ويزيد وذلك يعني من المتكلم أنه في حالة استذكار، وأن رسالته الكلامية لم تنته، ومن ثم لم تكتمل الدلالة بعد، مما يجعل المتكلم في حالة انتظار لبقية الكلام. إن دلالة التذكر، التي يحيل عليها المد والمطل، وسيلة ابن جني في الاحتجاج لكثير من القراءات الشاذة في المحتسب وهذا يؤكد عدم استبعاد لحون العرب في القرآن الكريم[3]. ويقول في سياق احتجاجه لقراءة "اشتروا الضلالة": "ولو وقفت مستذكرا وقد ضممت الواو لقلت اشترووا، ففصلت ضمة الواو فأنشأت بعدها واوا؛ كأنك تستذكر "الضلالة"، أونحوها فتمد الصوت إلى أن تذكر الحرف. ولو استذكرت وقد كسرت لقلت: اشتروي، فأنشأت بعد الكسرة ياء. ولو استذكرت وقد فتحت الواو لقلت: اشتروا، كما أنك لو استذكرت بعد من وأنت تريد الرجل ونحوه لقلت منا؛ لأنك أشبعت فتحة من الغلام، وفي منذ: منذو، وفي هؤلاء، هؤلائي. وحكى صاحب الكتاب أن بعضهم قال في الوقف: قالا، وهو يريد قال.

وحكى أيضا: هذا سيفني كأنه استذكر بعد التنوين، فاضطر إلى حركته فكسره، فأحدث بعده ياء ولو استذكرت مع الهمز لقلت: اشترؤوا. فالواو بعد الهمزة واو مطل الضمة وليست كواو قولك: اجترؤوا،

---

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 3، ص. 128-133.

(2) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 337.

(3) البايبي، أحمد (2003): **التنغيم عند ابن جني**، ص. 11.

وأنت تريد افتعلوا من الجراءة[1]. كما احتج لقراءة أبي عمرو: "حتى إذا اذّاركوا" بالتذكر كذلك: "وأمثل ما يصرف إليه هذا أن يكون وقف على ألف (إذا) مميلا بين هذه القراءة وقراءته الأخرى التي هي تداركوا، فلما اطمأن على الألف لذلك القدر من التمييل بين القراءتين لزم الابتداء بأول الحرف، فأثبت همزة الوصل مكسورة على ما يجب من ذلك في ابتدائها فجرى هذا التمييل في التلوم[2] عليه وتطاول الصوت به مجرى وقفة التذكر في نحو قولك: قالوا –وأنت تتذكر– الآن من قول الله سبحانه: "قالوا الآن" فتثبت الواو من "قالوا لتلومك عليها للاستذكار [...] ومثله اشتروا – إذا وقفت مستذكرا للضلالة [...] تشبع الضمة لإطالة صوت وقفة الاستذكار فتحدث هناك واوا تنشأ عن ضمة واو الضمير"[3].

ومن مواطن رفع الصوت الندبة؛ دلالة على الحزن والضجر، لذلك قال سيبويه: "والندبة يلزمها يا، ووا، لأنهم يحتلطون[4] ويدعون ما قد فات وبعد عنهم، ومع ذلك أن الندبة كأنهم يترنمون فيها فمن ثم ألزموها المد، وألحقوا آخر الاسم المد مبالغة في الترنم"[5].

إن الندبة تقتضي المبالغة في الترنم والضجر، مما يفرض رفع الصوت ومده: "جاءت مدة الندبة إظهارا للتفجع؛ وإيذانا بتناكر الخطب الفاجع والحدث الواقع"[6]، ولذلك وجدنا أبا الفتح يؤول قراءة ابن أبي ليلى "يا ويلتا": "وأصلها يا ويلتي فأبدلت الياء ألفا؛ لأنه نداء فهو في موضع تخفيف"[7] وقال أيضا في: "ونادى نوح ابناهُ" "وقرأ "ابناه" ممدودة الألف السدي على النداء، وبلغني أنه على الترثي [...] وقرأ السدي: "ابناه" يريد بها الندبة وهو معنى قولهم الترثي وهو على الحكاية: أي قال له: يا ابناه على الندبة ولو أراد حقيقة الندبة لم يكن بد من أحد الحرفين: يا ابناه، أو وا ابناه، كقولك: وا زيداه ويا زيداه"[8].

ويرتفع الصوت كذلك دلالة على الإنكار، وهذا ما انتبه إليه أبو الفتح في باب (في حرف اللين المجهول)، فقال: "وذلك مدة الإنكار، نحو قولك في جواب من قال: رأيت بكرا: أبكرنيه، وفي جاء محمد: أمحمدنيه، وفي مررت على قاسم: أقاسمنيه! وذلك أنك ألحقت مدة الإنكار وهي لا محالة ساكنة [...] فإن قيل: أفتنص في هذه المدة على حرف معين: الألف أو الياء أو الواو؟ قيل: لم تظهر في الإنكار على صورة مخصوصة فيقطع بها عليها دون أختيها وإنما تأتي تابعة لما قبلها، ألا تراك تقول في قام عمر: اعمروه، وفي

---

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 55.
(2) التلوم: التمكث و الانتظار.
(3) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 247.
(4) يحتلطون: يدجرون ويغضبون.
(5) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان ابن قنبر (1991): كتاب سيبويه، ج. 2، ص. 231.
(6) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 213.
(7) المصدر والجزء نفسهما، ص. 213.
(8) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 322- 323 .

رأيت أحمد: أأحمداه، وفي مررت بالرجل آلرجليه [...] غير أننا نقول إن أخلق الأحوال بها أن تكون ألفا من موضعين:

أحدهما: أن الإنكار مضاه للندبة، وذلك أنه موضع أريد فيه معنى الإنكار والتعجب، فمطل الصوت به وجعل ذلك أمارة لتناكره؛ كما جاءت مدة الندبة إظهارا للتفجع؛ وإيذانا بتناكر الخطب الفاجع والحدث الواقع. فكما أن مدة الندبة ألف فكذلك ينبغي أن تكون مدة الإنكار ألفا.

والآخر: أن الغرض في الموضعين جميعا إنما هو مطل الصوت، ومده وتراخيه، والإبعاد فيه لمعنى الحادث هناك. وإذا كان الأمر كذلك فالألف أحق به دون أختيها؛ لأنها أمدهن صوتا؛ وأنداهن، وأشدهن إبعادا وأنآهن. فأما مجيئها تارة واوا، وأخرى ياء فثان لحالها، وعن ضرورة دعت إلى ذلك، لوقوع الضمة والكسرة قبلها ولولا ذلك لما كانت إلا ألفا أبدا.

[...] والمعنى الجامع بينهما أنك مع إنكارك للأمر مستثبت، ولذلك قدمت في أول كلامك همزة الاستفهام. فكما تقول في جواب رأيت زيدا: من زيدا؟ كذلك قلت في جواب جاءني عمر: أعمروه"[1].

وتقتضي الدلالة على الوعيد والإغلاظ نمطا تنغيما خاصا يوظف الإشباع[2]، بينما يحيل التلبث على الكلمات والتثبت فيها والإشباع لها أوالمماطلة عليها على معنى القسم والرجوع إلى الحق، في حين تستفاد من ترك الإشباع واعتماد الاختلاس معان ومقاصد أخرى من قبيل الخبر، والتهوان... هذا ما نستنتجه إذا ما استرجعنا نص ابن جني[3] وهو ما يتيح لنا أن نلحظ أن:

- لفظ الله بنغمة مستوية وسريعة لا تفيد التوكيد، وهي لغو في الأيمان.
- لفظ الله بنغمة صاعدة وممدودة تفيد معنى القسم المؤكد، فهي أيمان مغلظة.
- و(بلى) بإطالة الإقامة عليها تفيد الرجوع إلى الحق في نحو قوله تعالى: "ألست بربكم؟ قالوا: بلى"[4].

وتبرز الوظيفة الدلالية للتنغيم من خلال تحويله للمعاني والدلالات أوما سماه ابن جني "تقوية المعنى في النفس"، وقلبه تماما وهذا ما نقف عليه في قوله: "وعلى ذكر طول الأصوات وقصرها لقوة المعاني المعبر بها عن وضعها ما يحكى أن رجلا ضرب ابنا له، فقالت له أمه: لا تضربه، ليس هو ابنك؛ فرافعها إلى القاضي فقال: هذا ابني عندي، وهذه أمه تذكر أنه ليس مني. فقالت المرأة: ليس الأمر على ما ذكره، وإنما أخذ يضرب ابنه فقلت له: لا تضربه ليس هو ابنك [ابناك]، ومدت فتحة النون جدا، فقال الرجل: والله ما

---

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 3، ص. 154- 156.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 1، ص. 259.

(3) انظر: المصدر نفسه، ج. 2، ص. 208- 209.

(4) البايبي، أحمد (2003): **التنغيم عند ابن جني**، ص. 13.

...ن منه هذا الطويل الطويل[1]. فما فهمه الأب من خلال تنغيم معين، رفضته زوجته أمام القاضي، مدعية ... تنغيمها عن طريق مد فتحة النون ومطل الصوت بها إنما هو دلالة على تنبيهها له على ضربه الطويل الشديد لابنهما، فأقسم بحضرة القاضي نافيا هذا الطول وهذه القسوة، أي هذا التنغيم: "والله ما كان هذا ... طويل الطويل"، فوضع تنغيم الطول على كلمة الله، ولفظتي الطويل الطويل، وهذا يعني أنه ينفي أن يكون ضربه طويلا وشديدا إلى هذا الحد الذي أشارت إليه الزوجة من خلال تنغيمها بمد فتحة نون "ابنك" ومطل الصوت بها. وبهذا تتبين الخطورة الدلالية للتنغيم؛ إذ يوازي عبارات كاملة، وتترتب عليه أحكام ومواقف، خاصة إذا تعلق الأمر بالنص القرآني.

وفي النص الموالي جعل أبو الفتح الأصوات مرهونة بدلالاتها، وهذا كقوله السابق: "المعاني ... تعبث بالألفاظ": "وإذا كان جميع ما أوردناه ونحو مما استطلناه فحذفناه يدل أن الأصوات تابعة للمعاني فمتى قويت قويت، ومتى ضعفت ضعفت [...] علمت أن قراءة من قرأ: "يا حسرهْ على العباد" بالهاء ساكنة **إنما هو تقوية المعنى في النفس**، وذلك أنه في موضع وعظ وتنبيه، وإيقاظ وتحذير، فطال الوقوف على الهاء كما **يفعله المستعظم للأمر المتعجب منه، الدال على أنه قد بهره، وملك عليه لفظه وخاطره**"[2]. فدلالات الوعظ والتنبيه، والإيقاظ والتحذير تستلزم التنغيم بـ"طول الوقوف على الهاء" لـ"تقوية المعنى في النفس" مثل لزومه في الاستعظام والتعجب والانبهار.

**ويقوم التنغيم بوظيفته الدلالية أيضا من خلال تنويع الأنماط التنغيمية للبنية التركيبية الواحدة؛** ... درج القدماء على تصنيف الاستفهام إلى أصناف عديدة، منها دلالات بمعنى الخبر، وأخرى بمعنى الإنشاء. فأما التي بمعنى الخبر فيدخل تحتها: النفي، والإثبات، والافتخار والتوبيخ، والعتاب، والتكثير، والتفجع... ويدخل في نطاق تلك التي بمعنى الإنشاء: الأمر والنهي، والتحذير، والتنبيه، والترغيب، والتمني، والدعاء، والتعجب، والتهكم، والتحقير...[3] وهذا يعني بتعبير الفيومي (1991): أن "المعنى الذي في أصله يفاد يؤدى بواسطة الجملة الاستفهامية يؤدونه أحيانا بالقالب التركيبي للجملة الخبرية وكذلك المعنى الذي يؤدى بواسطة الجملة الخبرية يؤدونه أحيانا بالجملة الاستفهامية، ولا ضير في ذلك ما دام التنغيم والأداء قرينة دالة ومفصحة عن الغرض، وشأنه في ذلك شأن العلامات الإعرابية فكما أن الإعراب يتيح للكلمة حرية الحركة داخل الجملة، فتتقدم تارة وتتأخر أخرى دون إخلال بالمعنى، كذلك قرينة الأداء

---

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 2، ص. 210.

[2] المصدر والجزء نفسهما، ص. 210.

[3] انظر إليها مجتمعة، مقرونة بالأمثلة التوضيحية في: الزركشي، بدر الدين (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 2، ص. 329 وما بعدها، والسيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 2، ص. 79- 81.

تتيح للمتكلم الخروج عن الأسلوب المعتاد في إبانة غرضه وتوضيح مقصوده إلى الأسلوب المقابل له أوالموضوع لإفادة دلالة أخرى.

فالعرب لو لم يعولوا على الأداء قرينة دالة ومفصحة عن المعنى لما ساغ هذا ولا كان مذهبا لهم في الكلام[1].

وسنقدم فيما يلي نماذج تبرز دور التنغيم في خروج الاستفهام إلى تلك الدلالات، بما فيها تلك المنافية لمعناه:

فمما جاء بأسلوب الاستفهام ومعناه التسوية، وهي من معاني الخبر بحسب الزركشي والسيوطي قوله تعالى: ﴿ءَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ﴾[2]، قال فيها ابن عطية: لفظه لفظ الاستفهام ومعناه الخبر، وإنما جرى عليه لفظ الاستفهام لأن فيه التسوية التي هي في الاستفهام، ألا ترى أنك إذا قلت مخبرا: سواء علي أقمت أم قعدت أم ذهبت؟ وإذا قلت مستفهما: أخرج زيد أم قام؟ فقد استوى الأمران عندك، هذان في الخبر، وهذان في الاستفهام، وعدم علم أحدهما بعينه، فلما عممتهما التسوية جرى على الخبر لفظ الاستفهام لمشاركته إياه في الإبهام، وكل استفهام تسوية، وإن لم يكن تسوية استفهاما، انتهى كلامه. وهو حسن، إلا أن في أوله مناقشة، وهو قوله ﴿ءَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ﴾ لفظه لفظ الاستفهام، ومعناه الخبر، وليس كذلك لأن هذا الذي صورته صورة الاستفهام ليس معناه الخبر لأنه مقدر بالمفرد إما مبتدأ وخبره سواء أوالعكس، أوفاعل سواء لكون سواء وحده خبرا لأن، وعلى هذه التقادير كلها ليس معناه معنى الخبر وإنما سواء، وما بعده إذا كان خبرا أومبتدأ معناه الخبر. ولغة تميم تخفيف الهمزتين في نحو أأنذرتهم، وبه قرأ الكوفيون، وابن ذكوان، وهو الأصل. وأهل الحجاز لا يرون الجمع بينهما طلبا للتخفيف، فقرأ الحرميان، وأبو عمرو، وهشام: بتحقيق الأولى وتسهيل الثانية، إلا أن أبا عمرو، وقالون، وإسماعيل بن جعفر، عن نافع، وهشام يدخلون بينهما ألفا، وابن كثير لا يدخل. وروي تحقيقا عن هشام، وإدخال ألف بينهما، وهي قراءة ابن عباس، وابن أبي إسحاق. وروي عن ورش، كابن كثير، وكقالون، وإبدال الهمزة الثانية ألفا فيلتقي ساكنان على غير حدهما عند البصريين، وقد أنكر هذه القراءة الزمخشري، وزعم أن ذلك لحن وخروج عن كلام العرب من وجهين. أحدهما: الجمع بين ساكنين على غير حده الثاني: إن طريق تخفيف الهمزة الساكنة، وما قاله هو مذهب البصريين، وقد أجاز الكوفيون الجمع بين الساكنين على غير الحد الذي أجازه البصريون. وقراءة ورش صحيحة النقل لا تدفع باختيار المذاهب ولكن

---

(1) الفيومي، أحمد عبد التواب (1991): أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص. 191.

(2) سورة البقرة، آ. 6.

عادة هذا الرجل إساءة الأدب على أهل الأداء ونقلة القرآن[1]. فالخلاف الذي ذكره أبو حيان خلاف شكلي ما دامت التسوية جزءا من الخبر.

وقال الفارسي: "قوله تعالى: ﴿سَوَآءٌ عَلَيۡهِمۡ ءَأَنذَرۡتَهُمۡ أَمۡ لَمۡ تُنذِرۡهُمۡ﴾ لفظه لفظ الاستفهام ومعناه الخبر، ومثل ذلك قوله: ما أبالي أشهدت أم غبت، وما أدري أأقبلت أم أدبرت. وإنما جرى عليه لفظ الاستفهام؛ ألا ترى أنك إذا استفهمت فقلت: أخرج زيد أم قام ؟ فقد استوى الأمر أن عندك في الاستفهام وعدم علم أحدهما بعينه؛ كما أنك إذا أخبرت فقلت: سواء علي أقعدت أم ذهبت فقد سويت الأمرين

عليك؛ فلما عمتهما التسوية جرى على هذا الخبر لفظ الاستفهام؛ لمشاركته له في الإبهام. فكل استفهام تسوية وإن لم يكن كل تسوية استفهاما[2].

**ومما جاء على أسلوب الاستفهام ودلالته التقرير**، رغم أن التقرير ضرب من الخبر، وذلك ضد الاستفهام[3]، قوله تعالى: (أأنتم)[4]. قال الفارسي: "ومعنى الاستفهام في: أأنتم، تقرير[5]، وأضاف الفارسي في سياق حديثه عن قوله تعالى: (وإذ وعدنا)[6] وقوله: (وعدناكم)[7]: أنشد أبو عبيد:

**أتوعدني وراء بني رماح — كذبت لتقصرن بذاك دوني**

إن قلت: إن التكذيب واقع في الاستفهام، والاستفهام لا يحتمل الصدق ولا الكذب، فإن هذا الاستفهام تقرير، والتقرير عندهم مثل الخبر[8] أي "حملك المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر عنده[9]".

---

[1] نقلا عن أبي حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): **تفسير البحر المحيط**، ج. 1، ص. 174-175.
[2] الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد (1983): **الحجة في علل القراءات السبع**، ج. 1، ص. 198.
[3] ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 2، ص. 463.
[4] سورة آل عمران، آ: 66.
[5] الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد (1983): **الحجة في علل القراءات السبع**، ج. 2، ص. 270.
[6] سورة البقرة، آ: 51.
[7] سورة طه، آ: 80.
[8] الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد (1983): **الحجة في علل القراءات السبع**، ج. 2، ص. 48.
[9] الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 2، ص. 344.

وقال ابن خالويه: قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ﴾[1] الألف الف تقرير في لفظ الاستفهام[2]. وقال في قوله تعالى: ﴿فَمَا يُكَذِّبُكَ﴾[3] "ما لفظه استفهام ومعناه التقرير[4]. وكذلك ﴿أَلَيْسَ ٱللَّهُ﴾[5] الألف ألف تقرير في لفظ الاستفهام[6]. وذلك كقوله عز وجل: ﴿ءَآللَّهُ أَذِنَ لَكُمْ﴾[7] و ﴿ءَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ﴾[8] أي لم يأذن لكم، ولم تقل للناس: اتخذوني وأمي إلهين[9]، وقوله سبحانه: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾[10] أي أنا كذلك[11].

- ومما ورد بصيغة الاستفهام ومعناه الإنكار قوله تعالى: ﴿قَالَ هَٰذَا رَبِّي﴾[12] قال الرازي في وجه من وجوه تفسير هذه الآية: أن المراد منه الاستفهام على سبيل الإنكار إلا أنه أسقط حرف الاستفهام استغناء عنه لدلالة الكلام عليه[13]. والمقصود بدلالة الكلام هو التنغيم، وقال الزركشي في الاستفهام الذي يكون بمعنى الخبر: "هو ضربان: أحدهما نفي، وإثبات، فالوارد للنفي يسمى استفهام إنكار، والوارد للإثبات يسمى استفهام تقرير؛ لأنه يطلب بالأول إنكار المخاطب، وبالثاني لإقراره به.

(1) سورة الفيل، آ: 1.
(2) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 188، وانظر ص.119، و124.
(3) سورة التين، آ: 7.
(4) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 131.
(5) سورة التين، آ: 8.
(6) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 132.
(7) سورة يونس، آ: 59.
(8) سورة المائدة، آ: 116.
(9) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 464، وج. 3، ص. 269.
(10) سورة الأعراف، آ: 172.
(11) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 3، ص. 269.
(12) سورة الأنعام، آ: 77.
(13) الرازي، فخر الدين (1995): تفسير الفخر الرازي: المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج.13، ص. 52.

فالأول [أي استفهام الإنكار]: المعنى فيه على أن ما بعد الأداة منفي. ولـذلك تـصحبه إلا. كقولـه تعـالى: ﴿فَهَلْ يُهْلَكُ إِلَّا ٱلْقَوْمُ ٱلْفَـٰسِقُونَ﴾[1]. وقولـه تعـالى: ﴿وَهَلْ نُجَـٰزِىٓ إِلَّا ٱلْكَفُورَ﴾[2]. ويعطف عليه المنفي، كقوله تعالى: ﴿فَمَن يَهْدِى مَنْ أَضَلَّ ٱللَّهُ ۖ وَمَا لَهُم مِّن نَّـٰصِرِينَ﴾[3]، أي لا يهدي؛ وهو كثير.

ومنه ﴿أَفَأَنتَ تُنقِذُ مَن فِى ٱلنَّارِ﴾[4]، أي: لست تنقذ من في النار.

﴿أَفَأَنتَ تُكْرِهُ ٱلنَّاسَ حَتَّىٰ يَكُونُوا۟ مُؤْمِنِينَ﴾[5].

﴿أَفَغَيْرَ ٱللَّهِ أَبْتَغِى حَكَمًا﴾[6][7].

وفي قوله تعالى: ﴿هَلْ يَنظُرُونَ﴾[8] يقول العكبري: لفظه لفظ الاستفهام ومعناه النفي[9].

وفي قوله تعالى: ﴿وَلَا تُؤْمِنُوٓا۟ إِلَّا لِمَن تَبِعَ دِينَكُمْ قُلْ إِنَّ ٱلْهُدَىٰ هُدَى ٱللَّهِ أَن يُؤْتَىٰٓ أَحَدٌ مِّثْلَ مَآ أُوتِيتُمْ أَوْ يُحَآجُّوكُمْ عِندَ رَبِّكُمْ ۗ قُلْ إِنَّ ٱلْفَضْلَ بِيَدِ ٱللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَآءُ ۗ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ﴾[10]، قال القيسي: فأما من مده واستفهم وهي قراءة ابن كثير فإنه أتى به على معنى الإنكار من اليهود أن يؤتى أحد مثل ما أوتوا حكاية عنهم [...] فهو في التمثيل بمنزلة أزيد ضربته ويجوز أن تكون أن في موضع نصب وهو الاختيار كما كان في قولك أزيدا ضربته النصب الاختيار

---

(1) سورة الأحقاف، آ: 35.
(2) سورة سبأ، آ: 17.
(3) سورة الروم، آ: 29.
(4) سورة الزمر، آ: 19.
(5) سورة يونس، آ: 99.
(6) سورة الأنعام، آ: 114.
(7) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 2، ص. 341.
(8) سورة البقرة، آ: 210.
(9) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): **إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن**، ص. 97.
(10) سورة آل عمران، آ: 73.

الاختيار لأن الاستفهام عن الفعل فتضمر فعلا بين الألف وبين أن تقديره أتـذيعون أن يـؤتى أحـد مثل ما أوتيتم وأتشيعون وأتذكرون ونحوها مما دل عليه الإنكار الذي قصدوا إليـه بلفـظ الاسـتفهام ودل على قصدهم لهذا المعنى قوله تعالى عنهم فيما قالوا لأصحابهم أتحدثونهم بما فـتح الله علـيكم يعنون أتحدثون المسلمين بما وجدتم من صفة نبيهم في كتابكم ليحاجوكم به عند ربكم واحد في قراءة من مد بمعنى واحد[1].

وقال ابن خالويه في قوله تعـالى: ﴿وَهَلْ نُجَٰزِىٓ إِلَّا ٱلْكَفُورَ﴾[2] وهـل في هـذا الموضـع بمعنـى الجحد، كقولك: ما يجازى إلا الكفور، قال الشاعر:

فهـــل أنـــتم إلا أخونـــا فتحزبـــوا ... علينـــا إذا نابـــت علينـــا النوائـــب[3]

والجحد هو الإنكار مع العلم بالأمر. قال أبو حيان الأندلسي في ﴿وَتِلْكَ نِعْمَةٌ تَمُنُّهَا عَلَيَّ﴾[4]

: وقال قتادة: هذا منه على جهة الإنكار عليه أن تكون نعمة، كأنه يقـول: أويـصح لـك أن تعتـد عليَّ نعمة ترك قتلي من أجل أنك ظلمت بني إسرائيل وقتلتهم؟ أي ليست بنعمـة، لأن الواجـب كان أن تقتلني ولا تقتلهم ولا تستعبدهم بالقتل والخدمة وغير ذلك. وقرأ الضحاك: وتلـك نعمـة ما لك أن تمنها، وهذه قراءة تؤيد هذا التأويل، وهذا التأويل فيه مخالفة لفرعون ونقض كلامه كله والقول الأول فيه إنصاف واعتراف. وقال الأخفش: والفراء: قبل الواو همـزة اسـتفهام يـراد بـه الإنكار، وحذفت لدلالة المعنى عليها، ورده النحاس بأنها لا تحـذف، لأنهـا حـرف يحـدث معـى معنى، إلا إن كان في الكلام أم لا خلاف في ذلك إلا شيئا، قال الفراء مـن أنـه يجـوز حـذفها مـع أفعال الشك، وحكى: ترى زيدا منطلقا، بمعنى ألا ترى؟[5] ولا شك أن التنغيم كاف للدلالة على معنى الإنكار.

---

(1) القيسي، مكي بن أبي طالب (1984): مشكل إعراب القرآن، ج.1، ص. 163- 164.

(2) سورة سبأ، آ: 17.

(3) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 218.

(4) سورة الشعراء، آ: 22.

(5) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): تفسير البحر المحيط، ج. 7، ص. 11.

- ومما جاء على أسلوب الاستفهام ودلالته التعجب: ﴿فَكَيْفَ كَانَ عِقَابِ﴾[1] يقول أبو حيان: "وفي قوله: (فكيف كان عقاب؟) استفهام معناه التعجب بما حل، وفي ضمنه وعيد معاصري الرسولﷺ من الكفار"[2]. وقال البيضاوي: "فكيف كان عقاب؛ فإنكم تمرون على ديارهم وترون أثره وهو تقرير فيه تعجيب"[3]. وقال الفراء في قوله تعالى: ﴿كَيْفَ يَكُونُ لِلْمُشْرِكِينَ عَهْدٌ عِندَ ٱللَّهِ وَعِندَ رَسُولِهِۦٓ﴾[4] إن قوله ذاك: "على التعجب؛ كما تقول: كيف يستبقى مثلك؛ أي لا ينبغي أن يستبقى"[5]. إن التنغيم يحول الاستفهام إلى معنى التعجب، على الرغم من أن "التعجب ضرب من الخبر"[6].

- ومما ورد بأسلوب استفهامي ولكن على دلالة التوبيخ: قوله تعالى: ﴿أَن يُؤْتَىٰٓ أَحَدٌ﴾[7].

قال ابن خالويه: "قرأ ابن كثير وحده: ﴿أَن يُؤْتَىٰٓ﴾ على الاستفهام في اللفظ، وهو تقرير وتوبيخ"[8].

وقال ابن خالويه: في قوله تعالى: ﴿عَمَّ يَتَسَآءَلُونَ﴾[9] "لفظه لفظ الاستفهام ومعناه التوبيخ"[10].

وقال الفراء في قوله تعالى: ﴿أَذْهَبْتُمْ طَيِّبَٰتِكُمْ﴾[11]: "قرأها الأعمش وعاصم ونافع المدني بغير استفهام، وقرأها الحسن وأبو جعفر المدني بالاستفهام: "أأذهبتم"، والعرب تستفهم بالتوبيخ ولا تستفهم فيقولون: ذهبت ففعلت وفعلت، ويقولون: أذهبت ففعلت وفعلت، وكل صواب"[12].

---

(1) سورة الرعد، آ: 32.
(2) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): تفسير البحر المحيط، ج. 5، ص. 384.
(3) البيضاوي (1996): تفسير البيضاوي، ج. 5، ص. 84.
(4) سورة التوبة، آ: 7.
(5) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 1، ص. 423.
(6) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 3، ص. 269.
(7) سورة آل عمران، آ: 73.
(8) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 1، ص. 114.
(9) سورة النبأ، آ: 1.
(10) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 430، وانظر كذلك منه: ج. 1، ص. 201، وج. 2، ص. 253، وج. 2، ص. 305.
(11) سورة الأحقاف، آ: 20.
(12) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 3، ص. 54.

قال ابن خالويه: ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ﴾[1] الألف ألف توبيخ في لفظ الاستفهام[2]. وقال العكبري في ﴿أَفَلَا تَعْقِلُونَ﴾[3]: استفهام في معنى التوبيخ[4].

واعتبر الرازي أن قوله تعالى: ﴿فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ﴾[5] استفهام بمعنى التوبيخ معناه: افظن أن لن نقدر عليه عن ابن زيد[6] وهو يحمل هذه الدلالة رغم غياب الأداة، وهذا يشجعنا على القول: إن من يحمل الدلالة هو التنغيم لا الأداة.

- وما ورد بالاستفهام ودل على التعظيم: قوله تعالى: ﴿أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ مَّكَّنَّاهُمْ فِي الْأَرْضِ مَا لَمْ نُمَكِّن لَّكُمْ﴾[7] قال العكبري: قوله تعالى: ﴿كَمْ أَهْلَكْنَا﴾: كم استفهام بمعنى التعظيم[8].

- وما جاء بصيغة الاستفهام للدلالة على التهكم والاستهزاء: نحو قوله تعالى: ﴿أَصَلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَن نَّتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَن نَّفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ﴾[9] حيث يسأل القوم نبيهم شعيبا ساخرين منه، وفي قوله تعالى: ﴿فَرَاغَ إِلَىٰ آلِهَتِهِمْ فَقَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ ﴿٩١﴾ مَا لَكُمْ لَا تَنطِقُونَ﴾[10].

---

(1) سورة الغاشية، آ: 17.

(2) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 69، وانظر كذلك المصدر ذاته، ص. 75، و158، و189.

(3) سورة البقرة، آ: 44.

(4) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص. 41.

(5) سورة الأنبياء، آ: 87.

(6) الرازي، فخر الدين (1995): تفسير الفخر الرازي: المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج. 22، ص. 216

(7) سورة الأنعام، آ: 6.

(8) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص. 242.

(9) سورة هود، آ: 87.

(10) سورة الصافات، آ: 91- 92.

يسخر إبراهيم من آلهة قومه موظفا تركيب الاستفهام، مع تنغيم التهكم والاستهزاء.

- ومما دل على التعجب بتركيب الاستفهام: قال ابن خالويه في قوله تعالى: ﴿وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا ٱلۡعَقَبَةُ﴾[1]﴿وَمَآ أَدۡرَىٰكَ﴾ ما تعجب في لفظ الاستفهام [...] وكل ما في كتاب الله عز وجل مثل ﴿ ٱلۡحَآقَّةُ ۝ مَا ٱلۡحَآقَّةُ﴾[2] و﴿ ٱلۡقَارِعَةُ ۝ مَا ٱلۡقَارِعَةُ﴾[3] فكله لفظ الاستفهام ومعناه التعجب[4]. وقال ابن خالويه في قوله تعالى: ( وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَهْ)[5]"(ماهيه) "ما استفهام لفظا ومعناه التعجب[6]. يقول أبو الفتح في (باب في نقض الأوضاع إذا ضامها طارئ عليها): "من ذلك لفظ الاستفهام إذا ضامّه معنى التعجب استحال خبرا. وذلك قولك: مررت برجل أيِّ رجل. فأنت الآن مخبر بتناهي الرجل في الفضل، ولست مستفهما، وكذلك مررت برجل أيما رجل؛ لأن ما زائدة. وإنما كذلك لأن أصل الاستفهام الخبر، والتعجب ضرب من الخبر، فكأن التعجب لما طرأ على الاستفهام إنما أعاده إلى أصله: من الخبرية[7]. إن التنغيم هو سبيل تضام الاستفهام والتعجب، وذلك بتوظيف نطاق تنغيمي هابط.
- ومما دل على التفجع رغم وروده في صورة استفهامية: نحو: (مَالِ هَذَا الْكِتَابِ لَا يُغَادِرُ صَغِيرَةً وَلَا كَبِيرَةً إِلَّا أَحْصَاهَا)[8].
- ومما جاء بأسلوب الاستفهام مع الدلالة على الاسترشاد: قوله تعالى: (أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ)[9] قال العكبري: "(أتجعل) الهمزة للاسترشاد: أي أتجعل فيها من يفسد كمن كان فيها من قبل[10].

---

(1) سورة البلد، آ: 12.
(2) سورة الحاقة، آ: 1-2.
(3) سورة القارعة، آ: 1-2.
(4) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): **إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم**، ص. 90- 91.
(5) سورة القارعة، آ: 10.
(6) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): **إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم**، ص. 164.
(7) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 3، ص. 269.
(8) سورة الكهف، آ: 49.
(9) سورة البقرة، آ: 30.
(10) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): **إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن**، ص. 35.

- ومما جاء بلفظ الاستفهام ومعناه الخبر المحض قوله عز وجل: (هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ)[1] فهل بمعنى قد، أي قد أتى عليه ذلك[2]. ولعل خروج الاستفهام إلى معنى الخبر من أشد مفارقات التنغيم لأنهما معنيان متدافعان[3]، بل قد يحمل أسلوب الاستفهام أكثر من دلالة، ومن ذلك:

- التعجب والتوبيخ: يقول الفراء: وقوله: (كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنتُمْ أَمْوَاتًا)[4] على وجه التعجب والتوبيخ؛ أي ويحكم كيف تكفرون![5]. وقال الفراء: في قوله تعالى:( أَتَّخَذْنَاهُمْ سِخْرِيًّا)[6] قرأ أصحاب عبد الله بغير استفهام، واستفهم الحسن وعاصم وأهل المدينة، وهو من الاستفهام الذي معناه التعجب والتوبيخ فهو يجوز بالاستفهام وطرحه[7]. وما من شك أن التنغيم هو الفيصل في كل ذلك.

- التعظيم والتعجب: قوله تعالى: الحاقة ما الحاقة الحاقه ابتداء وما ابتداء ثان وما بمعنى الاستفهام الذي معناه التعظيم والتعجب والحاقة الثانية خبر ما وما وخبرها خبر عن الحاقة الأولى وجاز أن تكون الجملة خبرا عنها ولا ضمير فيها يعود على المبتدأ لأنها محمولة على معنى الحاقة ما أعظمها وأهولها وقيل المعنى الحاقة ما هي على التعظيم لأمرها ثم أظهر الاسم ليكون أبين في التعظيم وقد مضى ذكر هذا في الواقعة ومثله القارعة ما القارعة قوله وما أدراك ما الحاقة ما ابتداء وما الثانية ابتداء ثان والحاقة خبره والجملة في موضع نصب بادراك وأدراك وما اتصل به خبر عن ما الأولى وفي أدراك ضمير فاعل يعود على ما الأولى وما الأولى والثانية استفهام فلذلك لم يعمل أدراك في ما الثانية وعمل في الجملة وهما استفهام فيهما معنى التعظيم والتعجب[8].

- التقرير والتنبيه: قال ابن خالويه في قوله تعالى: ﴿أَرَءَيْتَ﴾[9]: الألف ألف تقرير وتنبيه في لفظ استفهام[10]. ولا شك أن تلك المعاني يعكسها الأداء من خلال النطاقات التنغيمية.

---

(1) سورة الإنسان، آ: 1.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 462.

(3) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 165.

(4) سورة البقرة، آ: 28.

(5) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 1، ص. 23.

(6) سورة ص، آ: 63.

(7) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 2، ص. 411.

(8) القيسي، مكي بن أبي طالب (1405هـ): مشكل إعراب القرآن، ج. 2، ص. 753.

(9) سورة الماعون، آ: 1.

(10) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 201.

التقرير والتوبيخ: يقول النحاس في قوله تعالى: ﴿وَمَن يَرۡغَبُ عَن مِّلَّةِ إِبۡرَٰهِـۧمَ إِلَّا مَن سَفِهَ نَفۡسَهُۥ﴾[1]: ومن: ابتداء وهو اسم تام في الاستفهام والمجازاة (يرغب) فعل مستقبل في موضع الخبر وهو تقرير وتوبيخ وقع فيه معنى النفي أي ما يرغب ﴿عَن مِّلَّةِ إِبۡرَٰهِـۧمَ إِلَّا مَن سَفِهَ نَفۡسَهُۥ﴾[2].

الإثبات مع العتاب: يقول الزركشي: كقوله تعالى: ﴿أَلَمۡ يَأۡنِ لِلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَن تَخۡشَعَ قُلُوبُهُمۡ لِذِكۡرِ ٱللَّهِ﴾[3] قال ابن مسعود: ما كان بين إسلامنا وبين أن عاتبنا الله بهذه الآية إلا أربع سنين. وما ألطف ما عاتب الله به خير خلقه بقوله تعالى: ﴿عَفَا ٱللَّهُ عَنكَ لِمَ أَذِنتَ لَهُمۡ﴾[4][5].

الدلالة على التقريع والتهديد: ثم أخذتهم بالعذاب الذي انزلته بهم ( فَكَيۡفَ كَانَ عِقَابِ)[6] الاستفهام للتقريع والتهديد أي فكيف كان عقابي لهؤلاء الكفار الذين استهزءوا بالرسل فأمليت لهم ثم أخذتهم[7]. وبالجملة ليس في القرآن استفهام خالص بل كل استفهام تتلبس به معاني أخر، وفي هذا الصدد يقول ابن خالويه: "ولا يكون في القرآن استفهام، لأن الاستفهام استعلام ما لا يعلم والله تعالى يعلم الأشياء قبل كونها فإذا ورد عليك لفظ من ذلك فلا تخلو من أن يكون توبيخا أوتقريرا، أوتعجبا أوتسوية أوإيجابا أوأمرا"[8]. وقد طرح السيوطي سؤال: "هل يقال إن معنى الاستفهام في هذه الأشياء موجود وانضم إليه معنى آخر أوتجرد عن الاستفهام بالكلية؟" فأجاب بعد تقص:

---

[1] سورة البقرة، آ: 131.
[2] النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل (1977): إعراب القرآن، ج. 1، ص. 214.
[3] سورة الحديد، آ: 16.
[4] سورة التوبة، آ: 43.
[5] الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 2، ص. 348.
[6] سورة الرعد، آ: 32.
[7] الشوكاني، محمد بن علي بن محمد (د.ت): فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ج. 3، ص. 84.
[8] ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 320-321.

ويظهر بالتأمل بقاء معنى الاستفهام مع كل أمر من الأمور المذكورة[1]. وما من شك أن كل خروج دلالي يواكبه تغير على مستوى الأداء والتنغيم؛ فما جاء بصيغة الاستفهام ومعناه التقرير له أنماط تنغيمية تختلف عما جاء بالصيغة التركيبية ذاتها، ولكن بمعنى التعجب، أوالتوبيخ... فلكل معنى خاص أنماط خاصة. ولذلك حق لابن جني أن يقول: "واعلم أنه ليس شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلا الأمر قد كان وهو على بابه ملاحظا له، وعلى صدد من الهجوم عليه"[2].

ولا يقتصر الخروج الدلالي على الاستفهام فحسب، بل يتعداه إلى أساليب أخرى، وذلك بتوظيف قرينة التنغيم، ومن ذلك:

- الدلالة على النهي وذلك بقالب تركيبي خبري رغم أن النهي من الأساليب الإنشائية قال أبو حيان الأندلسي في ﴿فَلَا يُسْرِف فِّي ٱلْقَتْلِ﴾[3]: "(فلا يسرف) بضم الفاء على الخبر، ومعناه النهي وقد يأتي الأمر والنهي بلفظ الخبر. وقال ابن عطية في الاحتجاج بأبي مسلم في القراءة نظر. وفي قراءة أبي فلا تسرفوا في القتل إن ولي المقتول كان منصورا انتهى"[4].

- ومن هذا القبيل أيضا ما جاء بأسلوب الخبر ومعناه الأمر: كقوله عز وجل: ﴿تُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦ﴾[5] قال ابن جني: فهذا في معنى قوله آمنوا ألا تراه أجابه بقوله عز وجل "يغفر لكم ذنوبكم ويدخلكم جنات"، فهذا معناه آمنوا يغفر لكم ذنوبكم، كما تقول إن تؤمنوا يغفر لكم ذنوبكم"[6].

---

(1) السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 2، ص. 80- 81.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 2، ص. 464.

(3) سورة الإسراء، آ: 33.

(4) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): **تفسير البحر المحيط**، ج. 6، ص. 31.

(5) سورة الصف، آ: 11.

(6) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1954): **المنصف**، ج. 1، ص. 318.

وعكسه الدلالة على الخبر بأسلوب الأمر: كقوله عز وجل: ﴿أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ﴾[1] بمعنى ما أسمعهم وما أبصرهم وقوله سبحانه: ﴿قُلْ مَن كَانَ فِي الضَّلَالَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ الرَّحْمَٰنُ مَدًّا﴾[2] أي فسيمدد له الرحمن مدا، أوفليمدن الرحمن مدا[3].

ونؤكد أن ما أسلوبه الأمر ومعناه الخبر له نطاق تنغيمي يختلف اختلافا تاما عما أسلوبه ودلالته الأمر، وما لفظه الخبر ومعناه الأمر – أي عكس السابق- له نطاق أدائي تنغيمي يختلف اختلافا بينا عما لفظه ومعناه الخبر.

فكل نوع من هذين النوعين له قالب تنغيمي خاص فما لفظه الأمر ومعناه الخبر يؤدى بنغمة قريبة من نغمة الجمل الأمرية المحضة التي توحي بنوع من الثقل على النفس ولكنه منخفض الدرجة، وأقرب ما يكون إلى اللوم أوالعتاب، وهذا مغزى إبرازها والتعبير عنها بهذا القالب اللفظي أوالتركيبي، وأما ما لفظه الخبر ومعناه الأمر فيؤدى بنغمة قريبة من نغمة الجمل التي أريد بها مجرد الأخبار فنغمتها صاعدة وفوق نغمة المستوية قليلا[4].

- الدلالة على الاستفهام بقالب تركيبي ندائي: يقول الرازي في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ أَذَّنَ مُؤَذِّنٌ أَيَّتُهَا الْعِيرُ إِنَّكُمْ لَسَارِقُونَ﴾[5] ذلك المؤذن ربما ذكر ذلك النداء على سبيل الاستفهام، وعلى هذا التقدير يخرج عن أن يكون كذبا[6]. فبهذا التنغيم لا يكون يوسف كذبا اتهام العير بسرقة صواع الملك.

- ومن ذلك أن يكون الأسلوب خبرا ويدل على النهي: قال العكبري في قوله تعالى: (لا تضار)[7]: ورفع لأن لفظه لفظ الخبر، ومعناه النهي[8].

---

(1) سورة مريم، آ: 38.
(2) السورة نفسها، آ: 75.
(3) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1954): المنصف، ج. 1، ص. 317.
(4) الفيومي، أحمد عبد التواب (1991): أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص. 195.
(5) سورة يوسف، آ: 70.
(6) الرازي، فخر الدين (1995): تفسير الفخر الرازي: المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج. 1، ص. 183.
(7) سورة البقرة، آ: 233.
(8) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص. 104.

ومجمل القول إن الكثير من أساليب الاستفهام والخبر والتوكيد والنداء والإثبات والنفي... تخرج عن معانيها الأصلية لتتلبث نطاقات تنغيمية جديدة استجابة لمعاني جديدة، ولقد تنبه أصحاب الدراسات القرآنية إلى ذلك، ومنهم الزجاج الذي أفرد في كتاب إعراب القرآن، المنسوب إليه للظاهرة بابا سماه (هذا باب ما جاء في التنزيل وقد حمل فيه اللفظ على المعنى وحكم عليه بما يحكم على معناه لا على اللفظ)[1]، ومما ذكر فيه: "ولهذا جاء: ﴿أَلَيْسَ مِنكُمْ رَجُلٌ رَّشِيدٌ﴾[2]، بخلاف قوله: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُواْ بَلَىٰ﴾ (ألستُ بربِّكمْ قالُوا بَلَى)[3].

فجاء الاختلاف في الآيتين؛ كما جاء الرفع والنصب في المسألة فحمل مرة على الإثبات، وأخرى على النفي.

ومن ذلك قوله: ﴿يَـٰحَسْرَةً عَلَى ٱلْعِبَادِ﴾[4]، إن اللفظ لفظ النداء، والمعنى على غيره.

كما أن قوله: اغفر لنا أيتها العصابة، اللفظ على النداء، والمعنى على غير النداء، وإنما هو الاختصاص.

قال أبو علي: مثل ما يكون اللفظ على شيء والمعنى على غيره قولهم: لا أدري أقام أم قعد ؟ ألا ترى أن اللفظ على الاستفهام والمعنى على غيره.

وكذلك قولهم: "حسبك"، اللفظ لفظ الابتداء والمعنى على غيره.

وكذلك قولهم: اتقي الله امرؤ فعل خيرا يثب عليه؛ اللفظ لفظ الخبر والمعنى معنى الدعاء.

وكذلك: ﴿فَلْيَمْدُدْ لَهُ ٱلرَّحْمَـٰنُ مَدًّا﴾[5] وإلى هذا النحو ذهب أبو عثمان في قولهم: الا رجل ظريف؟ فقال: اللفظ لفظ الخبر، والمعنى معنى التمني"[6].

إن الأساليب تحافظ على بنياتها التركيبية ولكن دلالتها تتغير بتغير النطاقات التنغيمية "حيث تكون النغمة هي العنصر الوحيد الذي تسبب عنه تباين هذه المعاني لأن هذه الجمل لم تتعرض لتغيير في بنيتها ولم يضف إليها أويستخرج منها شيء ولم يتغير فيها إلا التنغيم وما قد يصاحبه من تعبيرات الملامح وأعضاء

---

(1) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 2، ص. 616- 629.

(2) سورة هود، آ: 78.

(3) سورة الأعراف، آ: 172.

(4) سورة يس، آ: 30.

(5) سورة مريم، آ: 75.

(6) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 2، ص. 628- 629.

الجسم مما يعتبر من القرائن الحالية[1] وبهذا تصبح المعاني تتلعب بالألفاظ، فيما يقوم التنغيم بخاصة والأداء بعامة دليلا على الدلالات والمقاصد. ومن هنا يمكننا القول إن التنغيم يقوم برفع اللبس الدلالي بين الجمل.

## 3.2 الأنماط التنغيمية في القراءات القرآنية:

### 1.3.2 الأنماط التنغيمية في الدراسات اللسانية العربية الحديثة:

تعتبر أعمال تمام حسان (د.ت)، و(1986)، مقاربات رائدة فيما يخص تقديم تصور عن الأنماط (والنطاقات) التنغيمية، وقد كانت حاضرة في المقاربات التي جاءت بعده.

لقد قدم تصوره لقواعد التنغيم في صورتها الكاملة في تمام حسان (1986)، وسماها الموازين التنغيمية. وحدد المصطلحات الدالة على التنغيم في:

أ. شكل النغمة الذي يقسمه إلى قسمين:

1. اللحن الأول الذي ينتهي بنغمة هابطة.
2. اللحن الثاني الذي ينتهي بنغمة صاعدة أوثابتة أعلا مما قبلها.

ب. المدى بين أعلى نغمة وأخفضها سعة وضيقا، ويقسمها إلى ثلاثة أقسام:

1. المدى الإيجابي، ويستعمل في الكلام الذي تصحبه إثارة أقوى للأوتار الصوتية بإخراج كمية أكبر من الهواء الرئوي، باستعمال نشاط أشد في حركة الحجاب الحاجز.
2. المدى النسبي، ويستعمل في الكلام غير العاطفي وتفهم سعة المدى وضيقه في محدودية المدى التنغيمي العام في اللغة المدروسة، أي المدى الذي بين أعلى وأخفض نغمة كلامية تستعمل في المحادثة، وذلك لأنه ليس هناك سعة مطلقة وضيق مطلق بل كل شيء في هذا المجال نسبي.
3. المدى السلبي، ويستعمل في الكلام الذي تصحبه عاطفة تهبط بالنشاط الجسمي العام كالحزن مثلا.

ج. ويفرق تمام حسان بين اصطلاحات النغمة واللحن والميزان. فيقصد بالنغمة تنغيم المقطع الواحد في عموم المجموعة الكلامية فتوصف النغمة بالصاعدة أوالهابطة أوالثابتة. بينما يطلق اللحن على مجموع النغمات التي في المجموعة الكلامية أي الترتيب الأفقي للنغمات. وأما الميزان فهو النموذج التنغيمي الذي يشمل اللحن والمدى[2].

ومن هنا خلص تمام حسان إلى النماذج أوالموازين التنغيمية العربية التالية:

---

[1] حسان، تمام (د.ت): اللغة العربية معناها ومبناها، ص. 228.

[2] حسان، تمام (1986): مناهج البحث في اللغة، ص. 198- 201.

أ. الإيجابي الهابط، ويستعمل في تأكيد الإثبات كقولك في جواب من أنكر أنه هو من قام بفعل معين أنت فعلت هذا لا غيرك. ويستعمل أيضا في تأكيد الاستفهام بكيف وأين ومتى وبقية الأدوات فيما عدا هل والهمزة.

ب. الإيجابي الصاعد، ويستعمل في تأكيد الاستفهام بهل والهمزة.

ج. النسبي الهابط يوظف في الإثبات غير المؤكد، ومن ذلك التحية والكلام التام وتفصيل المعدودات والنداء وما عبر به عن فكرة مكملة لكلام سابق مباشرة كما في 'لقد قابلت أخاك... على دراجته' والاستفهام بغير هل والهمزة.

ح. د. النسبي الصاعد، ويستعمل في الاستفهام بهل والهمزة، أوبلا أداة.

خ. هـ. السلبي الهابط، ويوظف في تعبيرات التسليم بالأمر نحو لا حول ولا قوة إلا بالله. وعبارات الأسف والتحسر وكل ذلك مع خفض الصوت.

د. السلبي الصاعد، ويوظف في التمني والعتاب المنتهي بنغمة ثابتة أعلى مما قبلها[1].

ويبدو أن هذه الدراسة ليست وافية ولا شاملة، بل هي في حاجة إلى دراسات أخرى. وقد لاحظ أحمد محمد قدور (1996) أن نماذج تمام حسان تخلو من نماذج تنتهي بنغمة صاعدة هابطة أوهابطة صاعدة مما يشير إلى ضرورة متابعة هذا الدرس للوصول إلى نتائج وافية بالغرض. ولعل الدراسات المأمولة في هذا الصدد تصل إلى قواعد دقيقة تساعد على وضع قوالب تنغيمية للقراءة والإلقاء تضاف إلى قواعد التجويد التي حفظت لنا صورة عالية لنطق القرآن والعربية[2].

وقد أحس تمام حسان نفسه بأولية دراسته عندما ختمها بقوله: 'وكم أجد في نفسي أمنية حارة أن ينظم المجمع اللغوي دراسات للتنغيم تنتهي بخلق مستوى صوابي موحد للقراءة والإلقاء في البلاد العربية كلها، حتى لا تكون العربية الفصحى خاضعة في كل إقليم للعادات النطقية العامية، وحتى لا يجد العربي غرابة في إلقاء أخيه العربي، فيكون أقدر على فهمه'[3].

وما يسميه تمام حسان المدى الإيجابي أوالمدى السلبي نجده يطابق ما اصطلحت عليه الدراسات الفلسفية والموسيقية العربية القديمة 'الثقل والحدة'.

يقول الفارابي فيهما: 'وأما حدة الصوت وثقله، فإنما يكون بالجملة متى كان الهواء النابي شديد الاجتماع، أوكان في الحال الدون من الاجتماع، فإنه إن كان شديد الاجتماع كان الصوت أحد، ومتى كان أقل اجتماعا وتراصا كان الصوت أثقل، [...] وأحد ما يفعل الاجتماع في الهواء هو سرعة حركته وسرعة

---

(1) المصدر نفسه، ص. 202-203.

(2) قدور، احمد محمد (1996): مبادئ اللسانيات، ص. 108-109.

(3) حسان، تمام (1986): مناهج البحث في اللغة، ص. 203-204.

..وء، فإنه بسرعة حركته يسابق بشدته فيصل إلى السمع مجتمعا. وكذلك متى كان زخم القارع أشد كان الصوت أحد، من قبل أنه يفعل في الهواء النابي اجتماعا أشد، ومتى كان زخمه أقل كان الصوت أثقل. وأيضا فإن الجسم المقروع متى كان أكثر صلادة وملاسة وصلابة كان الصوت أحد، من قبل أن الهواء متى ..ا عن جسم بهذه الحال كان اجتماعه أشد وأيضا فمتى كان الهواء المدفوع أكثر وكانت قوة الذي دفعه ..ضعف كان الهواء أبطأ حركة ويكون الاجتماع بالحال الدون فيكون الصوت أثقل، ومتى كان الهواء قليلا ..القوة الدافعة أقوى كانت حركة الهواء أسرع وكان أشد ملاسة كان صوتها أحد، وأنها إذا كانت على غلظ ..احد وتفاوتت في الطول، بسبب إبطاء حركته، وصوت الأقصر أحد بسبب سرعة حركته، وكذلك متى ..انا على طول واحد وتفاوتا في الغلظ. وكذلك متى كانا متساويين في الغلظ والطول، فإن أرخاهما أثقلهما صوتا، وأشدهما توترا وامتدادا هو أحد، من قبل أن حزقه وشدة مده يجعل سطحه أكثر ملاسة، فينبو عنه ..واء وهو أشد اجتماعا، وأيضا يكسبه ذلك سرعة حركة"[1].

فالحدة والثقل هما ملمحان لا يرتبطان بالصوت فحسب بل بالتنغيم أيضا، وهما يميزان درجة ..ر النواة المقطعية المنبورة، ولقد تنبه الكاتب إلى ذلك، فقسم المقاطع إلى مقاطع حادة وأخرى لينة ..ثقيلة وقال: "فالحاد يكون بوقوع نغم قصار في آخره حادة، واللين بوقوع نغم لينة في آخره"[2] حيث ربط ..لحدة والثقل بالحركة المشكلة لنواة المقطع المنبور.

## 2.3.2 الأنماط التنغيمية في كتب القراءات القرآنية:

على الرغم من تقصير أصحاب الدراسات القرآنية في أن يحذوا حذو علماء الفلسفة والخطابة ..موسيقى في تعريف التنغيم، إلا أنهم لم يقصروا عن إدراك جوانب من هذه الظاهرة الصواتية؛ فبينوا ..نعها، وأبرزوا منحنياتها التنغيمية، وفي هذا الصدد قال السمرقندي في وضوح:

| | |
|---|---|
| إذا ما لنفي أو لجحد فصوتها ار | فعن وللاستفهام مكّن وعدلا |
| وفي غير اخفض صوتها والذي بما | شبيه بمعناه فقسه لتفضلا |
| كهمزة الاستفهام مع من وأن وإن | وأفعل تفضيل وكيف وهل ولا. |

[1] الفارابي، أبو نصر (1967): كتاب الموسيقى الكبير، ص. 216- 219.
[2] الكاتب، الحسن بن علي (1975): كمال أدب الغناء، ص. 83.

ووضح في الشرح: مثال ذلك: (ما قلتهْ)، ويرفع الصوت بـ(ما) يعلم أنها نافية، وإذا خفض الصوت يعلم أنها خبرية، وإذا جعلها بين بين يعلم أنها استفهامية. وهذه العادة جارية في جميع الكلام وفي جميع الألسن[1].

لقد حدد السمرقندي ثلاثة منحنيات هي: الرفع ويوازي النغمة الصاعدة rising / / ، والعدل أوبين بين (مع التمكين) وكل ذلك يوازي النغمة المستوية even / ـ / ، والخفض ويوازي النغمة الهابطة falling / \ / . وقد ربط هذه المنحنيات بالأدوات (حروفا وأسماء) في علاقتها بمعان محددة.

### 1.2.3.2 منحنى الرفع:

ويرتفع الصوت –بحسب السمرقندي– مع (ما) إذا دلت على النفي أوالجحد، وكذلك مع (كيف) و(هل) و(همزة) الاستفهام ومع (من) و(أن) و(إن) و(أفعل) تفضيل و(لا).

فبخصوص النفي والجحد، يقول السيوطي معرفا النفي: من أقسام الخبر النفي بل هو شطر الكلام كله [...] وأدوات النفي: لا ولات وليس وما وإن ولم ولما [...] قال الخويي أصل أدوات النفي: لا وما، لأن النفي إما في الماضي وإما في المستقبل والاستقبال أكثر من الماضي أبدا، ولا أخف من ما فوضعو الأخف للأكثر، ثم إن النفي في الماضي إما أن يكون نفيا واحدا مستمرا أونفيا فيه أحكام متعددة وكذلك النفي في المستقبل، فصار النفي على أربعة أقسام واختاروا له أربعة كلمات: ما ولم ولن ولا وأما إن ولم فليس بأصلين فما ولا في الماضي والمستقبل والميم من ما التي هي لنفي الماضي جمع بينهما إشارة إلى المستقبل والماضي وقدم اللام على الميم إشارة إلى أن لا هي أصل النفي ولهذا ينفي بها في أثناء الكلام فيقال لم يفعل زيد ولا عمرو وأما لما فتركيب بعد تركيب كأنه قال لم وما لتوكيد معنى النفي في الماضي وتفيد الاستقبال أيضا ولهذا تفيد لما الاستمرار[2] إن النفي إذا له أدوات عديدة، وكذلك معان متنوعة من قبيل الخاص والعام وغيرهما وكل معنى يرافقه التذاذ باللفظ أونغمة معينة وهذا ما فطن له السيوطي فأضاف: ولاشك أن زيادة المفهوم من اللفظ توجب الالتذاذ به[3].

وفي سياق حديث الزمخشري عن حروف المعاني اعتبر النفي بلن أبلغ من النفي بلا فهو لتأكيد النفي [...] وعكس ابن الزملكاني مقالة الزمخشري فقال: إن لن لنفي ما قرب وعدم امتداد النفي ولا يمتد معها النفي قال: وسر ذلك أن الألفاظ مشاكلة للمعاني ولا آخرها الألف والألف يمكن امتداد الصوت بها

(1) السمرقندي، محمد بن محمود بن محمد (مخطوط): روح المريد في شرح العقد الفريد في نظم التجويد، 139ظ نقلا عن قدوري، غانم الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 567.

(2) السيوطي، جلال الدين (1973): الإتقان في عوم القرآن، ج. 2، ص. 76.

(3) المصدر والجزء نفسهما، ص. 78.

خلاف النون فطابق كل لفظ معنى، قال ولذلك أتى بلن حيث لم يرد به النفي مطلقــا بل في الدنيــا حيــث قــال: (لن تراني) وبلا في قوله: (لا تدركه الأبصار) حيث أريد نفــي الإدراك علــى الإطــلاق وهــو مغــاير للرؤية[1].

إن رفع الصوت يوازيه امتداد مع النفي خاصة ما اصطلح عليه بنفي **المبالغة**، وهنــا يلتقــي الرفــع بالمد ويتساوقان في طبقة الأنغام: "ويسمى مد المبالغة لأنه طلب للمبالغة في نفي الألوهية عن سوى الله تعالى وهو مقصد جليل وغرض جميل، ويؤديه ما روي مرفوعا عن ابن عمر رضــي الله عنهمــا أن رســول الله ﷺ قال: (من قال لا إله إلا الله ومد بها صوته أسـكنه الله دار الجـلال دارا سمـى بهـا نفـسه فقـال ذو الجـلال والإكرام ورزقه النظر إلى وجهه الكريم) وما روي عن أنس ﷺ مرفوعا أيضا: (من قال لا إله إلا الله ومدها هدمت له أربعة آلاف ذنب) وقد استحب العلماء المحققــون مــد الصــوت بــلا إلــه إلا الله"[2].

وكما يرفع الصوت في النفي يرفع كذلك في **الجحد** وهو جزء من النفي "والفرق بينه وبــين الجحــد أن النفي إن كان صادقا سمي كلامه نفيا ولا يسمى جحدا وإن كان كاذبا سمي جحـدا" أونفيــا أيــضا فكــل جحد نفي وليس كل نفي جحد [...] ومثال الجحد نفي فرعــون وقومــه آيــات موســى قــال تعــالى: ﴿فَلَمَّا جَآءَتْهُمْ ءَايَٰتُنَا مُبْصِرَةً قَالُواْ هَٰذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ ۝ وَجَحَدُواْ بِهَا وَٱسْتَيْقَنَتْهَآ أَنفُسُهُمْ﴾[3][4] فموضع الجحد هنا كما نرى هو: (قالوا هذا سحر مبين) حيث يرتفع بها الـصوت، وغـير خاف أنها لم تستند على أي أداة نحوية لأداء هذا المعنى، بل قام التنغيم عن طريق رفع الصوت بهذه المهمة.

ونحن نميل انطلاقا من قول السمرقندي السالف ذكره وخاصة منه:

"[ ... ] والــذي بـمـا   شبيه بمعناه فقسه لتفضلا"

أن الصوت يرتفع مع كل الأدوات التي حملها النحاة معنى النفي أوالجحد، أوقل مــع كــل المعــاني الدالة عليهما.

إلا أن الصوت يرتفع عند تحقيق جمل أخرى تشترك مــع النفــي والجحــد في الانتــساب إلى الجمــل الخبرية، وهي التعجب والوعد والوعيد. ويزكي هذا الافتراض ما ذهب إليه ابـن جـني وهـو يحـتج لقــراءة الحسن البصري: (سأوريكم) بالواو: "وزاد في احتمال الواو في هذا الموضع أنه موضع وعيد وإغلاظ، فمكن

---

[1] المصدر نفسه، ج.1، ص. 173.

[2] المارغيني، إبراهيم (د.ت)، **النجوم الطوالع على الدرر اللوامع**، ص، 51.

[3] سورة النمل، آ: 13– 14.

[4] السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في عوم القرآن**، ج. 2، ص. 77.

الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده، فالحقت الواو فيه لما ذكرنا[1]، فالدلالة على الوعيد والإغلاظ هي مـ تعتزم العرب عليه وتعتمده، لذلك مكن الصوت وزاد إشباعه بل ورفع الصوت به، بواسطة الواو الذي من ملامحه المميزة [+عال]. والأمر نفسه ينطبق على التعجب بحسب ما يستخلص من حديث ابن جني عن التنغيم في (يا حسرة على العباد)، وغيرها: "الأصوات تابعة للمعاني، فمتى قويت قويت، ومتى ضعفت ضعفت. ويكفيك من ذلك قولهم: قَطَع وقَطَّع، وكَسَر وكَسَّر. زادوا في الصوت لزيادة المعنى، واقتصدوا فيه لاقتصادهم فيه – علمت أن قراءة من قرأ: "يا حَسْرَهْ على العبادْ" بالهاء ساكنة إنما هو لتقوية المعنى في النفس، وذلك أنه في موضع وعظ وتنبيه، وإيقاظ وتحذير، فطال الوقوف على الهاء كما يفعله المستعظم للأمر، المتعجبُ منه، الدال على أنه قد بهره، وملك عليه لفظه وخاطره"[2].

ويوظف منحنى الرفع كذلك لإثبات الخبر وتأكيده، وهذا ما يستفاد من النص الذي أورد الفراء وابن خالويه، قال الفراء: "حدثني قيس عن رجل قد سماه عن بكير بن الأخنس عن أبيه قال: قرأت من الليل: "ويعلم ما تفعلون" فلم أدر أالقول: يفعلون أم تفعلون ؟ فغدوت إلى عبد الله بن مسعود لأسأله عن ذلك، فأتاه رجل فقال: يا أبا عبد الرحمن، رجل ألمّ بامرأة في شبيبة، ثم تفرقا وتابا، أيحل له أن يتزوجها؟

قال، فقال عبد الله رافعا صوته: ﴿وَهُوَ ٱلَّذِى يَقْبَلُ ٱلتَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِۦ وَيَعْفُوا۟ عَنِ ٱلسَّيِّـَٔاتِ وَيَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ﴾[3]"[4]. وقد جاء ذلك في سياق استفهام بالهمزة.

وأورد ابن خالويه القصة نفسها نقلا عن الفراء: وجاء في المقطع الذي يعنينا: "فقال عبد الله: – ورفع بها صوته وهو يقول- ﴿وَهُوَ ٱلَّذِى يَقْبَلُ ٱلتَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِۦ وَيَعْفُوا۟ عَنِ ٱلسَّيِّـَٔاتِ وَيَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ﴾"[5].

---

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 259. قر... شاذة لقوله تعالى ( سَأُرِيكُمْ دَارَ الْفَاسِقِينَ)، الأعراف، آ. 145. وقد نقلناها عن ابن جني، أبي الفتح عثمان: المحتسب في تبيان وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 258.

(2) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 210.

(3) سورة الشورى، آ: 25.

(4) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 3، ص. 23.

(5) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن احمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 283.

فاستعمال منحنى الرفع في ترديد هذه الآية دليل على إثبات قبول الله تعالى لتوبة التائبين، وعفوه عن سيئات المسيئين، وعلمه بأفعال الناس أجمعين، ومن ثمة فكأنما أراد ابن مسعود أن يقول للسائل بالإثبات: نعم يحل لك التزوج بها.

ويستعمل منحى الرفع أوقوة النغمة كذلك في القسم؛ قال النسفي: في قوله تعالى: ﴿قَالَ لَنْ أُرْسِلَهُۥ مَعَكُمْ حَتَّىٰ تُؤْتُونِ مَوْثِقًا مِّنَ ٱللَّهِ لَتَأْتُنَّنِى بِهِۦٓ إِلَّآ أَن يُحَاطَ بِكُمْ ۖ فَلَمَّآ ءَاتَوْهُ مَوْثِقَهُمْ قَالَ ٱللَّهُ عَلَىٰ مَا نَقُولُ وَكِيلٌ﴾[1].

فلما آتوه موثقهم قيل حلفوا بالله رب محمد عليه السلام. قال بعضهم يسكت عليه لأن المعنى؛ قال يعقوب: (الله على ما نقول من طلب الموثق وإعطائه وكيل رقيب مطلع)، غير أن السكتة تفصل بين القول والمقول وذا لا يجوز، فالأولى أن يفرق بينهما بالصوت فيقصد بقوة النغمة اسم الله[2].

يمكن أن نقول إذا: إن القسم يرتفع به الصوت ويعضد هذا الارتفاع تمكين الصوت وإشباعه، مع التثبت فيه، وهذا فعلا ما أكده لنا ابن جني بقوله في سياق حديثه عن قوله تعالى: ﴿لَا يُؤَاخِذُكُمُ ٱللَّهُ بِٱللَّغْوِ فِىٓ أَيْمَٰنِكُمْ وَلَٰكِن يُؤَاخِذُكُم بِمَا عَقَّدتُّمُ ٱلْأَيْمَٰنَ﴾[3] لا يؤاخذكم الله باللغو في أيمانكم قالوا في تفسيره: هو كقولك: لا والله، وبلى والله. فأين سرعة اللفظ بذكر اسم الله تعالى هنا من التثبت فيه، والإشباع له، والمماطلة عليه من قول الهذلي:

فوالله لا أنسى قتيلا رزئته ... بجانب قوسى ما مشيت على الأرض؟

أفلا ترى إلى تطعمك هذه اللفظة في النطق هنا بها، وتمطيك لإشباع معنى القسم عليها ؟[4]

وقد وضح ابن جني هذا بصورة أفضل في معرض حديثه عن قراءة الشعبي: شهادهْ آلله، مجزومة الهاء ممدودة الألف [...] وأما (آلله) بالمد فعلى أن همزة الاستفهام صارت عوضا من حرف القسم، ألا تراك لا تجمع بينهما فتقول: أوالله لأفعلن؟ وأما سكون هاء (شهاده) فللوقف عليها ثم استؤنف القسم،

---

[1] سورة يوسف، آ: 66.
[2] النسفي، عبد الله بن أحمد (د.ت): مدارك التنزيل، ج. 2، ص. 197.
[3] سورة المائدة، آ: 89.
[4] ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 209.

ووجهه حسن؛ وذلك ليستأنف القسم في أول الكلام فيكون أوقر له وأشد هيبة من أن يدرج في عرض القول؛ **وذلك أن القسم ضرب من الخبر يذكر ليؤكد به خبر آخر فلما كان موضع توكيد مُكّن من صدر الكلام، وأعطي صورة الإعلاء والإعظام**[1] فالإعلاء والإعظام منح للقسم الذي يحمل دلالة تأكيد الخبر. وبهذا يمكن القول: إن صور التوكيد عموما تعتمد على منحنى الرفع.

ويستثمر منحنى الرفع أيضا في التعبير عن الدعاء؛ فقد قال ابن خالويه في سياق حديثه عن (آمين) التي تقال بعد الدعاء الموجود في نهاية سورة الفاتحة: "(آمين) فيه لغتان المد والقصر [...] والأصل في أمين القصر، **وإنما مد ليرتفع الصوت بالدعاء**، كما قال آوْهِ، والأصل أوه مقصورا"[2]، وقد جعل ابن خالويه المد وسيلة لرفع الصوت، فهو يساعد عليه. وتؤكد هذا فرضية القول: إن المد ليس منحنى رئيسا بل مساعدا فقط.

ونستطيع أن نلمس رفع الصوت مع ما يرافقه من ملامح تطريزية أخرى عند ترتيل هذه الآيات التي يختلط فيها الدعاء توجه ورجاء، واعتماد واستمداد من الثقة بوفاء الله بالميعاد بالندم والاستغفار:

(34.2): ﴿ٱلَّذِينَ يَذۡكُرُونَ ٱللَّهَ قِيَٰمٗا وَقُعُودٗا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمۡ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلۡقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ رَبَّنَا مَا خَلَقۡتَ هَٰذَا بَٰطِلٗا سُبۡحَٰنَكَ فَقِنَا عَذَابَ ٱلنَّارِ ١٩١ رَبَّنَآ إِنَّكَ مَن تُدۡخِلِ ٱلنَّارَ فَقَدۡ أَخۡزَيۡتَهُۥۖ وَمَا لِلظَّٰلِمِينَ مِنۡ أَنصَارٖ ١٩٢ رَّبَّنَآ إِنَّنَا سَمِعۡنَا مُنَادِيٗا يُنَادِي لِلۡإِيمَٰنِ أَنۡ ءَامِنُواْ بِرَبِّكُمۡ فَـَٔامَنَّاۚ رَبَّنَا فَٱغۡفِرۡ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرۡ عَنَّا سَيِّـَٔاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ ٱلۡأَبۡرَارِ ١٩٣ رَبَّنَا وَءَاتِنَا مَا وَعَدتَّنَا عَلَىٰ رُسُلِكَ وَلَا تُخۡزِنَا يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِۗ إِنَّكَ لَا تُخۡلِفُ ٱلۡمِيعَادَ ١٩٤ فَٱسۡتَجَابَ لَهُمۡ رَبُّهُمۡ أَنِّي لَآ أُضِيعُ عَمَلَ عَٰمِلٖ مِّنكُم مِّن ذَكَرٍ أَوۡ أُنثَىٰ﴾[3].

فالصوت يرتفع على امتداد هذا الدعاء الطويل ليعود للانخفاض بانتهائه أي من: "فاستجاب لهم ربهم...". يقول قطب مفسرا الآيات المذكورة: "تنطلق ألسنتهم بذلك الدعاء الطويل، الخاشع الواجف الراجف المنيب، ذي النغم العذب، والإيقاع المناسب، والحرارة البادية في المقاطع والأنغام! [...] فهذا المد يمنح الدعاء رنة رخية، وعذوبة صوتية. تناسب جو الدعاء والتوجه والابتهال.

---

(1) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 221.

(2) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): **إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم**، ص. 34-35.

(3) سورة آل عمران،آ: 191-195.

وهناك ظاهرة فنية أخرى.. إن عرض هذا المشهد: مشهد التفكر والتدبر في خلق السماوات والأرض، واختلاف الليل والنهار، يناسبه دعاء خاشع مرتل طويل النغم، عميق النبرات. فيطول بذلك عرض المشهد وإيحاءاته ومؤثراته، على الأعصاب والأسماع والخيال، فيؤثر في الوجدان، بما فيه من خشوع وتنغيم وتوجه وارتجاف.. وهنا طال المشهد بعباراته وطال بنغماته مما يؤدي غرضا أصيلا من أغراض التعبير القرآني، ويحقق سمة فنية أصيلة من سماته[1].

ويستعمل المد مع الرفع كذلك في نداء التفجع يقول العكبري: قوله تعالى: ﴿وَقَالَ يَٰأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ﴾[2] الألف مبدلة من ياء المتكلم، والأصل أسفي، ففتحت الفاء وصيرت الياء ألفا ليكون الصوت بها أتم"[3] إن التفجع والحسرة التي يرافقها الندم يرتفع بها الصوت ولذلك قال قطب في قوله تعالى:
﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ يَقُولُ يَٰلَيْتَنِي ٱتَّخَذْتُ مَعَ ٱلرَّسُولِ سَبِيلًا ۝ يَٰوَيْلَتَىٰ لَيْتَنِي لَمْ أَتَّخِذْ فُلَانًا خَلِيلًا ۝ لَّقَدْ أَضَلَّنِي عَنِ ٱلذِّكْرِ بَعْدَ إِذْ جَآءَنِي ۗ وَكَانَ ٱلشَّيْطَٰنُ لِلْإِنسَٰنِ خَذُولًا﴾[4] فهذا الندم الطويل، والتذكر لما مضى، مصحوبا بالنغمة الطويلة المطوطة، والموسيقى المتموجة المديدة، يخيل إليك الطول، ولو أن اللفظ نسبيا قليل. وإطالة موقف الندم تتسق مع التأثير الوجداني المطلوب"[5]. وفي الحسرة كذلك وما يرافقها من رنة حزينة مديدة كذلك قال: في قوله تعالى:
﴿وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَٰبَهُۥ بِشِمَالِهِۦ فَيَقُولُ يَٰلَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَٰبِيَهْ ۝ وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِيَهْ ۝ يَٰلَيْتَهَا كَانَتِ ٱلْقَاضِيَةَ ۝ مَآ أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيَهْ ۜ ۝ هَلَكَ عَنِّي سُلْطَٰنِيَهْ ۝ خُذُوهُ فَغُلُّوهُ ۝ ثُمَّ ٱلْجَحِيمَ صَلُّوهُ ۝ ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَٱسْلُكُوهُ ۝ إِنَّهُۥ كَانَ لَا يُؤْمِنُ بِٱللَّهِ ٱلْعَظِيمِ﴾[6] وقفة المتحسر الكسير الكئيب [...] وهي وقفة طويلة، وحسرة مديدة، ونغمة يائسة،

---

(1) قطب، سيد (1972): في ظلال القرآن، ج. 4، ص. 546-548.
(2) سورة يوسف، آ: 84.
(3) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص. 354.
(4) سورة الفرقان، آ. 27- 29.
(5) قطب، سيد ( د.ت): التصوير الفني في القرآن الكريم، ص. 113.
(6) سورة الحاقة، آ: 25-33.

ولهجة بائسة. والسياق يطيل عرض هذه الوقفة حتى ليخيل إلى السامع أنها لا تنتهي إلى نهاية، وأن هذا التفجع والتحسر سيمضي بلا غاية! وذلك من عجائب العرض في إطالة بعض المواقف، وتقصير بعضها، وفق الإيحاء النفسي الذي يريد أن يتركه في النفوس. وهنا يراد طبع موقف الحسرة وإيحاء الفجيعة من وراء هذا المشهد الحسير. ومن ثم يطول ويطول، في تنغيم وتفصيل"[1]. وقال في موضع آخر معلقا على الآيات ذاتها: "ففي هذا العرض إطالة في التفصيلات، وإطالة في التعبيرات، وإطالة في النغمات، ووقف لبعض الحلقات. وتنسيقا للجو كله تجيء السلسلة التي ذرعها سبعون ذراعا"[2].

ولقد قدم السمرقندي مجموعة من حروف المعاني إشارة منه إلى أبوابها من الاستفهام (الهمزة، من، كيف، هل) والنفي (لا، إن، أن، بل) والتأكيد (لا) والشرط (من أن ، أن، إن، كيف) والناهية (لا). إذا يمكن أن نضيف الشرط إلى النفي والجحد فيما يتعلق برفع الصوت، ويمكن فيما يتعلق بالشرط أن نلحظ في طريقة ترتيل القارئ الشهير عبد الباسط عبد الصمد للجمل الشرطية في صورة التكوير ﴿إِذَا ٱلشَّمۡسُ كُوِّرَتۡ ۝١ وَإِذَا ٱلنُّجُومُ ٱنكَدَرَتۡ ۝٢ وَإِذَا ٱلۡجِبَالُ سُيِّرَتۡ ۝٣ وَإِذَا ٱلۡعِشَارُ عُطِّلَتۡ ۝٤ وَإِذَا ٱلۡوُحُوشُ حُشِرَتۡ ۝٥ وَإِذَا ٱلۡبِحَارُ سُجِّرَتۡ ۝٦ وَإِذَا ٱلنُّفُوسُ زُوِّجَتۡ ۝٧ وَإِذَا ٱلۡمَوۡءُۥدَةُ سُئِلَتۡ ۝٨ بِأَيِّ ذَنۢبٖ قُتِلَتۡ ۝٩ وَإِذَا ٱلصُّحُفُ نُشِرَتۡ ۝١٠ وَإِذَا ٱلسَّمَآءُ كُشِطَتۡ ۝١١ وَإِذَا ٱلۡجَحِيمُ سُعِّرَتۡ ۝١٢ وَإِذَا ٱلۡجَنَّةُ أُزۡلِفَتۡ ۝١٣ عَلِمَتۡ نَفۡسٞ مَّآ أَحۡضَرَتۡ﴾[3] إلا أن النطاق التنغيمي يتغير في جملة جواب الشرط أن الآية الأخيرة يقول ابن خالويه: "وكان عبد الله بن مسعود إذا قرأ هذه السورة فبلغ ﴿عَلِمَتۡ نَفۡسٞ مَّآ أَحۡضَرَتۡ﴾[4] قال: وا انقطاع ظهراه، وكان ابن مجاهد إذا قرأها في الصلاة قرأها بنفس واحد من أولها ووقف ﴿عَلِمَتۡ نَفۡسٞ مَّآ أَحۡضَرَتۡ﴾[5]. وكذلك التعجب والتفضيل وما يشابهه.

وبهذا نقف على مواضع ينبغي لقارئ القرآن أن يستعمل فيها منحنى الرفع.

---

(1) قطب، سيد (1972): في ظلال القرآن، ج. 29، ص. 3682.

(2) قطب، سيد ( د.ت): التصوير الفني في القرآن الكريم، ص. 114.

(3) سورة التكوير، آ: 1-14.

(4) السورة نفسها، آ:15.

(5) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 446.

### 2.2.3.2 منحنى العدل أو بين بين:

ويوظف هذا المنحنى حسب نص السمرقندي في الاستفهام، ويعضد بالتمكين، وهو عبارة عن مد صيغة أيضا وقد يعبر به عن المد العرضي، يقال منه مَكّن، إذا أريدت الزيادة[1]، إذا مع العدل هناك زيادة في المد، وعندما نسائل كتب القراءات نجدها تجعل التمكين أحيانا دليلا على الاستفهام، يقول القيسي: كان الحرميان[2] وأبو عمرو إذا استفهموا حققوا الأولى وخففوا الثانية بين الهمزة والياء، غير أن أبا عمرو وقالون يدخلان بين الهمزتين ألفا فيمدان (...) فأما علة الاستفهام والخبر فحجة من استفهم في الأول والثاني أنه أتى بالكلام على أصله، في التقرير والإنكار، أوالتوبيخ بلفظ الاستفهام، ففيه معنى المبالغة والتوكيد، فأكد بالاستفهام هذه المعاني، وزاده توكيدا بإعادة لفظ الاستفهام في الثاني، فأجراهما مجرى واحدا[3]. وفي تعليق الأذفوني على نحو (ءَأنذرتهم) وشبهه قال بشأن مذهب ورش في ذلك: لم يمدها هنا لاجتماع الألف المبدلة من همزة القطع مع الألف المبدلة من همزة الوصل لئلا يلتقي ساكنان. قال ويشبع المد ليدل بذلك أن يخرجهما مخرج الاستفهام دون الخبر[4] فتمكين المد للدلالة على الاستفهام.

فالتنغيم عن طريق المد هو وسيلة التعبير عن الاستفهام وتمييزه عن الخبر وهذا من كمال الترتيل كما قال الزركشي، وفي السياق ذاته قال أبو علي الفارسي: وكان المد قبل الهمزة مستحبا بدلالة أن القراء قد مدوا نحو: ﴿كَمَآ ءَامَنَ﴾[5] أكثر مما مدوا: ﴿وَمَا عِندَ ٱللَّهِ بَاقٍ﴾[6] ويقوي ذلك اجتلاب من اجتلب الألف بين الهمزتين في نحو (ءَأنت)[7] فهو قول. وقال أبو الحسن: إنما وقعت هذه القراءة بالمد ليُفهموا المتعلمين فيمدوا الهمزة إذا كان قبلها ألف أو ياء أو واو نحو: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَآ﴾[8]، ونحو: ﴿قَالُوٓاْ ءَأَنتَ﴾[9].

قال: والعرب تفعل هذا في حال التطريب، وإذا أراد أحدهم الرقة والترتيل[10]. ويعمد القراء إلى المد الذي يرافق العدل، وهو المقصود بقول السمرقندي: مكن وعدلا، للدلالة على الاستفهام وهم يصرون على

---

(1) ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (1997): **التمهيد في علم التجويد**،ص، 68.

(2) يقصد ابن كثير المكي ونافعا المدني.

(3) القيسي، مكي بن أبي طالب (1984): **الكشف في وجوه القراءات السبع وعللها**، ج. 2. ص. 21.

(4) انظر: ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): **النشر في القراءات العشر**، ج.1، ص. 365.

(5) سورة البقرة، آ. 13.

(6) سورة النحل، آ. 95.

(7) سورة الأنبياء، آ. 62.

(8) سورة الزمر، آ. 73.

(9) سورة الأنبياء، آ. 62.

(10) الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد (1983): **الحجة في علل القراءات السبع**، ج. 1، ص. 79.

التنغيم حتى لا يلتبس الاستخبار بالخبر وهذا ما عبروا عنه بوضوح، يقول الزجاج، مثلا: "فإن السبعة اجتمعت على مد: (آلذاكرين) في الموضعين و(آزر) على وزن أفعل.

وأما قوله: (آإله أذن لكم)، وقوله: (آلله خير لكم) وقوله: (آلآن) فإنهم أجمعوا على مد هذه الأحرف، ولم يحذفوا المد، كي لا يشتبه الخبر بالاستفهام لو قيل: الآن"[1] وقال ابن الجزري بعدما عرض المواقع المختلفة عليها بين القراء؛ أي هل تؤدى أداء استفهام أم أداء خبر؟ "وكل من استفهم في حرف من هذه الاثنين والعشرين فإنه في ذلك على أصله من التحقيق والتسهيل وإدخال الألف إلا أن أكثر الطرق عن هشام على الفصل بالألف في هذا الباب أعني الاستفهامين"[2] ويسمي ابن مهران النيسبوري هذا المد في (مدات القرآن) مد الفرق لتفريقه بين الاستفهام والخبر: "ومد الفرق في نحو: آلآن، لأنه يفرق به بين الاستفهام والخبر، وقدره ألف تامة بالإجماع، فإن كان بين ألف المد حرف مشدد زيد ألف آخر ليتمكن به من تحقيق الهمزة نحو: آلذاكرين الله"[3] وهذا ما ذهب إليه ابن جني عندما قال: قرأ: آن جاءه الأعمى" بالمد الحسن. قال أبو الفتح أن معلقة بفعل محذوف دل عليه قوله تعالى: عبس وتولى، تقديره أأن جاءه الأعمى أعرض عنه، وتولى بوجهه؟ فالوقف إذا على قوله: "وتولى، ثم استأنف لفظ الاستفهام منكرا للحال، فكأنه قال: الآن جاءه الأعمى كان ذلك منه؟"[4].

ويقول القيسي كذلك في الزيادة في المد: "ومن هذا الباب في المد قوله: آلله[5] "وآلذاكرين[6] لأنه أبدل من ألف الوصل ألف صحيحة ليفرق بين الاستفهام والخبر، فلما أتى بعدها حرف مشدد لأجل إدغام لام التعريف فيما بعدها، زادوا في مد الألف التي هي عوض من ألف الوصل، لتقوم المدة مقام الحركة، فيوصل بها إلى اللفظ بالمشدد، وقوي المد في ذلك، لأن لفظة الاستفهام، وليس في الكلام موضع يثبت لألف الوصل فيه عوض في الوصل غير هذا النوع "وأيم الله" في الاستفهام وفي القسم"[7] إذن هذا المد للصوت يشترك فيه الاستفهام والقسم ولكن المد مع الرفع يعني القسم ومع العدل يعني الاستفهام

---

(1) الزجاج (1986): إعراب القرآن، 1، ص. 362. وانظر: ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت) النشر في القراءات العشر، ج.1، ص. 365.

(2) انظر: المصدر والجزء نفسهما، ص. 374.

(3) نقلا عن: السيوطي، جلال الدين (1973): الاتقان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 98.

(4) ابن جني (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 352.

(5) سورة النمل، آ. 59.

(6) سورة الأنعام، آ. 144.

(7) القيسي، مكي بن أبي طالب (1984): الكشف في وجوه القراءات السبع وعللها، ج. 2. ص. 61.

### 3.2.3.2 منحنى الخفض:

تستعمل النغمة الهابطة، أوالخفض في مجالات عديدة، منها:

الجمل التي تعتبر مفتريات، يقول النووي: ومن الآداب إذا قرئ نحو: ﴿وَقَالَتِ ٱلْيَهُودُ عُزَيْرٌ ٱبْنُ ٱللَّهِ﴾[1] و﴿وَقَالَتِ ٱلْيَهُودُ يَدُ ٱللَّهِ مَغْلُولَةٌ﴾[2] أن يخفض بها صوته وكذا كان النخعي يفعل[3].

إن هذه الآيات فيها جرأة على الله وتَقَوُّلٌ عليه، وكفرٌ وتحدٍّ، أوافتراء عليه، لذلك فهي تؤدى على مستوى طبقات الصوت بصوت خفيض تسفيها لقائلها وتعظيما لله واستحياء منه. وهذا ما نبه عليه المركزلي وهو يحدد النغمات التي ينبغي أن يقرأ بها القرآن حيث اعتبر أن المفتريات ينبغي أن تقرأ بالإخفاء والترقيق، وهي من الملامح الموازية للخفض. حيث قال: "قال بعض المحققين: ينبغي أن يقرأ القرآن على سبع نغمات: فما جاء من أسمائه تعالى وصفاته فالتعظيم والتوقير، وما جاء من المفتريات عليه فبالإخفاء والترقيق، وما جاء في ردها فبالإعلان والتفخيم، وما جاء من ذكر الجنة فبالشوق والطرب، وما جاء من ذكر النار والعذاب فبالخوف والرهب، وما جاء من ذكر الأوامر فبالطاعة والرغبة، وما جاء من ذكر المناهي فبالإبانة والرهبة. انتهى[4]. وعقب قدوري قائلا في الصفحة ذاتها: "ولا شك في أن أكثر هذه الأقسام يتضح فيها إمكانية تنويع النغمة عند نطقها، لكن بعضا منها لا يتبين فيه ذلك." إلا أن هذا التحديد للمنازل بتعبير الزركشي أعلاه أوالمقامات مع تحديد نطاقاتها التنغيمية له أهمية بالغة.

يمكن أن نعتبر هذه المنحنيات الثلاثة رئيسة تعضدها في الغالب الأعم ملامح ثانوية بحسب المعنى المراد تحقيقه، نذكر منها: التأني وما يرافقه من مد وإشباع، والإسراع في الأداء.

لقد رد في كتابات ابن جني ملمحان بارزان هما: التأني والإسراع، يقول في سياق احتجاجه لقراءة الأعرج ومسلم بن جندب وأبي الزناد: "يا حسره" ساكنة الهاء، "على العباد" "أما "يا حسرهْ" بالهاء ساكنة ففيه نظر. وذلك أن قوله: "على العباد" متعلق بها، أوصفة لها. وكلاهما لا يحسن الوقوف عليها دونه، ووجه **ذلك عندي ما أذكره، وذلك أن العرب إذا أخبرت عن الشيء غير معتمدته وغير معتزمة عليه – أسرعت فيه، ولم تتأن على اللفظ المعبر به عنه.** وذلك كقوله: قلنا لها قفي لنا قالت: قاف. معناه وقفت، فاقتصرت من جملة الكلمة على حرف منها، تهاونا بالحال وتثاقلا عن الإجابة واعتماد المقال. ويكفي في ذلك قول الله سبحانه: ﴿لَا يُؤَاخِذُكُمُ ٱللَّهُ بِٱللَّغْوِ فِيٓ أَيْمَٰنِكُمْ﴾[5] قالوا في تفسيره: هو كقولك: لا والله، وبلى

---

(1) سورة التوبة، آ. 30.

(2) سورة المائدة، آ. 64.

(3) نقلا عن: السيوطي، جلال الدين (1973): **الاتقان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 107.

(4) الدركزلي (مخطوط): **خلاصة العجالة**، و213 و، نقلا عن: قدوري، غانم الحمد (1986): **الدراسات الصوتية عند علماء التجويد**، ص. 569.

(5) سورة المائدة، آ. 89.

والله. فأين سرعة اللفظ بذكر اسم الله تعالى هنا من التثبت فيه، والإشباع له، والمماطلة عليه من قول الهذلي:

فـــــوالله لا أنـــــسى قتيـــــلا رزئـــــته بجانـــب قُوسَـى مـا مـشيت علـى الأرض؟

أفلا ترى إلى تطعمك هذه اللفظة في النطق هنا بها، وتمطيك لإشباع معنى القسم عليها ؟ وكذلك أيضا قد ترى إلى إطالة الصوت بقوله من بعده:

بلـــى إنهـــا تعفـــو الكلـــوم وإنمـــا نوكـــل بـــالأدنى وإن جـــل مـــا يمـــضي

أفلا تراه لما أكذب نفسه، وتدارك ما كان أفرط فيه لفظه – أطال الإقامة على قوله: (بلى)، رجوعا إلى الحق عنده، وانتكاثا عما كان عقد عليه يمينه ؟ فأين قوله هنا: (فوالله) وقوله: (بلى) منهما في قوله: لا والله، وبلى والله؟ وعليه قوله تعالى: ﴿وَلَٰكِن يُؤَاخِذُكُم بِمَا عَقَّدتُّمُ ٱلۡأَيۡمَٰنَ﴾[1] أي وكدتموها وحققتموها[2].

يبرز هذا النص جوانب من التغييرات الحادثة في طبقة الصوت، وذلك بالتأني طورا وبالإسراع طورا آخر بحسب المعاني المراد تحقيقها؛ حيث من عادة العرب أن توظف ملمح التأني أوطول الإقامة على اللفظ مع مد الصوت وإشباعه إذا ما أرادت الاعتماد على معنى من المعاني وتوكيده أوتحقيقه كما هو الحال في قراءة (شهاده) بالسكون. كما أن القسم من المعاني التي تعتمدها وتعتزم عليها؛ لذلك قال: أفلا ترى إلى تطعمك هذه اللفظة في النطق [...] وتمطيك لإشباع معنى القسم. وهذا التطعم للفظ والتلذذ به، أوالتثبت فيه والمماطلة أوطول الإقامة عليه يكون أيضا رجوعا إلى الحق عنده، وانتكاثا عما كان عقد عليه يمينه أولما أكذب نفسه، وتدارك ما كان أفرط فيه لفظه. فالتأني إذن يصاحب هذه السياقات التداولية التي يكون فيها التوكيد والقسم، والرجوع إلى الحق أوالتوبة والندم[3].

وفي مقابل ملمح التأني، تلجأ العرب إلى ملمح الإسراع إذا أخبرت عن الشيء غير معتمدته ولا معتزمة عليه بل و تهاونا بالحال وتثاقلا عن الإجابة واعتماد المقال، أي لكلفة هذا المعنى وثقله على النفس، أوهوانه وضعفه فيها، مما قد يؤدي إلى الاقتصار من جملة الكلمة على حرف منها فحسب.

---

(1) السورة والآية نفسهما.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص.208 - 209.

(3) البايبي، احمد (2003): التنغيم عند ابن جني، ص. 7.

وملمحا التأني والإسراع يرتبطان ارتباطا قويا بمراتب المدود عند القراء بل ويتحكمان فيها، ويوضح هذا قول القيسي: "والقراء في إشباع المد و تطويله على قدر قراءتهم وتمهلهم أوحذرهم، فليس مد من يتمهل و يرتل كمد من يحدُر ويسرع"[1].

وهكذا فالتوءدة والتأني عموما نجدهما في الترتيل والتحقيق بينما الإسراع في الحدر والتخفيف. فالترتيل "مصدر رتل فلان كلامه إذا أتبع بعضه بعضا على مكث وتوءدة"[2] أوعلى مكث وتفهم من غير عجلة وهو الذي نزل به القرآن قال تعالى: "ورتلناه ترتيلا" وروينا عن زيد ابن ثابت رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: إن الله يحب أن يقرأ القرآن كما أنزل"[3] وهو الترتيل.

وفي تفسير "ورتل القرآن ترتيلا" قال الداني: "أي تلبث في قراءته وافصل الحرف من الحرف الذي بعده ولا تتعجل فتدخل بعض الحروف في بعض"[4] وقال القرطبي: "أي لا تعجل بقراءة القرآن بل اقرأه في مهل وبيان مع تدبر المعاني وقال الضحاك: اقرأه حرفا حرفا. وقال مجاهد أحب الناس في القراءة إلى الله أعقلهم عنه، والترتيل التنضيد والتنسيق وحسن النظام [...] وقال أبو بكر بن طاهر: تدبر في لطائف خطابه، وطالب نفسك بالقيام بأحكامه وقلبك بفهم معانيه وسرّك بالإقبال عليه"[5].

وقال العسقلاني: "فعن الطبري بسند صحيح عن مجاهد [...] قال: بعضه إثر بعض على تؤدة وعن قتادة قال: بيّنه بيانا. والأمر بذلك إن لم يكن للوجوب يكون مستحبا.

[...] وفي الباب حديث حفصة أم المؤمنين [...]: "كان النبي ﷺ يرتل السورة حتى تكون أطول من أطول منها [...] وقرأ علي بن مسعود فقال: "رتل فداك أبي وأمي فإنه زينة القرآن"[6].

إن هذه التعاريف تلتقي في معنى واحد لخصه ابن الجزري في التمهيد "وحده: ترتيب الحروف على حقها في تلاوتها بتلبث فيها" مع ما يقتضيه التلبث من تدبر وتفهم، ووقوف يقول الإمام علي رضي الله عنه في الآية المذكورة: "هو تجويد الحروف ومعرفة الوقوف"[7].

لكن الترتيل، وهو الذي يكون فيه تدبر القرآن وتفهمه، "فهو المقصود الأعظم والمطلوب الأهم وبه تنشرح الصدور وتستنير القلوب [...] وصفة ذلك أن يشغل قلبه بالتفكر فإن كان مما قصر عنه فيما

---

(1) القيسي، مكي بن أبي طالب (1984): الكشف في وجوه القراءات السبع وعللها، ج. 1. ص، 57 –58.
(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإتقان والتسديد في صنعة التجويد، ص. 70.
(3) ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج.1، ص.207– 208.
(4) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإتقان والتسديد في صنعة التجويد، ص. 171.
(5) القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد (1993): الجامع لأحكام اقرآن، ج. 9، ص. 38.
(6) العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996): فتح الباري، ج. 10، ص. 109-111.
(7) ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (1986): التمهيد في علم التجويد، ص. 60.

مضى اعتذر واستغفر وإذا مر بآية رحمة استبشر وسأل أوعذاب أشفق وتعوذ أوتنزيل نزه وعظم أودعـ تضرع وطلب"[1].

غير أن هذا ليس إلا أقل الترتيل، وليكون كاملا، ينبغي أن تتوفر فيه شروط، ضافية ليصبح أكمـ يقول الزركشي: وكمال ترتيله: تفخيم ألفاظه والإبانة عن حروفه والإفصاح لجميعه بالتدبر حتى يصل بكـ ما بعده، وأن يسكت بين النفس والنفس حتى يرجع إليه نفسه، وأن لا يدغم حرفا في حـرف [...] وأكمـ [بصيغة التفضيل]: أن يتوقف فيها [أي القراءة]، ما لم يخرجه إلى التمديد والتمطيط؛ فمن أراد أن يقـ القرآن بكمال الترتيل فليقرأه على منازله، فإن كان يقرأ تهديدا لفظ به لفظ المتهدّد وإن كان يقرأ لفظ تعظيـ لفظ به على التعظيم"[2].

إن الترتيل، بما فيه من تأنٍّ في القراءة، يساعد القارئ على إعطاء التنغيم المناسب للمعنى المر حتى يقرأ القرآن على منازله.

وقد يبالغ في التأني بالتحقيق فيخرج إلى مرتبة أخرى هي الترجيع يقول العسقلاني: "الترجيع هـ تقارب ضروب الحركات في القراءة وأصله الترديد، وترجيع الصوت ترديده في الحلق، وقد فسره كما سيأتي في حديث عبد الله بن مغفل المذكور في هذا الباب في كتاب التوحيد بقوله: آاا بهمزة مفتوحة بعدها ألف ساكنة ثم همزة أخرى ثم قالوا يحتمل أمرين: أحدهما إن ذلك حدث من هز الناقة، والآخر أنه أشبع ـه في موضعه فحدث ذلك، وهذا الثاني أشبه بالسياق فإن في بعض طرقه "لولا أن يجتمع الناس لقرأت لكـ بذلك اللحن" أي بذلك النغم (...) والذي يظهر أن في الترجيع قدرا زائدا على الترتيل"[3].

ومن ضروب الترتيل التحقيق وهو الكيفية المشهورة في قراءة الأئمة[4]، يقول ابن الجزري معرف التحقيق: "أما التحقيق فهو مصدر من حققت الشيء تحقيقا إذا بلغت يقينه ومعناه المبالغة في الإتيان بالشي على حقه من غير زيادة فيه ولا نقصان منه فهو بلوغ حقيقة الشيء، والوقوف على كنهه. والوصول إ نهاية شأنه، وهو عندهم عبارة عن إعطاء كل حرف حقه من إشباع المد وتحقيق الهمزة وإتمام الحركـ واعتماد الإظهار والتشديدات وتوفية الغنات. وتفكيك الحروف، وهو بيانها وإخراج بعضها من بعض بالسكت والترسل والتؤدة وملاحظة الجائز من الوقوف ولا يكون غالبا معه قصر ولا اختلاس ولا إسكـ محرك ولا إدغامه، فالتحقيق يكون لرياضة الألسن وتقويم الألفاظ وإقامة القراءة بغاية الترتيل [...] ومـ

---

(1) السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 106

(2) الزركشي، بدر الدين (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 532 وانظر: السيوطي، جلال الدين (1973) **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 106.

(3) العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996): **فتح الباري**، ج. 10، ص. 113.

(4) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): **التحديد في الإتقان والتسديد في صنعة التجويد**، ص.189.

نوع من الترتيل[1]، وأما الفرق بينه وبين الترتيل فهو أن التحقيق يكون للرياضة والتعليم والتمرين، والترتيل يكون للتدبر والتفكر والاستنباط فكل تحقيق ترتيل وليس كل ترتيل تحقيقا[2].

وفي مقابل الترتيل والتحقيق يكون الحدر والتخفيف فالحدر هو: مصدر من حدَر بالفتح يحدُر بالضم إذا أسرع فهو من الحدر الذي هو الهبوط، لأن الإسراع من لازمه بخلاف الصعود، فهو عندهم عبارة عن إدراج القراءة وسرعتها وتخفيضها بالقصر والتسكين والاختلاس والبدل والإدغام الكبير وتخفيف الهمز ونحو ذلك مما صحت به الرواية، ووردت به القراءة مع إيثار الوصل، وإقامة الإعراب ومراعاة تقويم اللفظ، وتمكن الحروف، وهو عندهم ضد التحقيق[3]، إذ الحدر -ويطلق عليه أيضا الهذرمة- هو سرعة القراءة[4] إلا أن هناك حالة وسطى وهي المختارة بين التحقيق والحدر هي التدوير وهو التوسط بين المقامين[5].

وبهذا نستنتج أن في الترتيل تمهلا وتلبثا ومطلا وإشباعا، وأن في الحدر خفضا للصوت وإسراعا. ورغم هذا التعالق، إلا أنه يتعلق في كثير من جوانبه بدرجة إيقاع القراءة لا بأشكال التنغيم.

ومن الملامح الثانوية المساعدة التي أشارت إليها الدراسات القرآنية: **تفخيم قراءة القرآن**، يقول السيوطي: يستحب قراءة القرآن بالتفخيم لحديث الحاكم: نزل القرآن بالتفخيم، قال الحليمي: ومعناه أنه يقرأ على قراءة الرجال ولا يخضع الصوت فيه ككلام النساء[6].

ويعرض السيوطي بإسهاب لمعنى التفخيم وفي ذلك أوجه: أحدها أنه نزل بذلك ثم رخص في الإمالة (ثانيهما): أن معناه أنه يقرأ على قراءة الرجال لا يخضع الصوت فيه ككلام النساء (ثالثها): أن معناه نزل بالشدة والغلظة على المشركين قال في (جمال القراء): وهو بعيد في تفسير الخبر لأنه نزل أيضا بالرحمة والرأفة (رابعها): أن معناه بالتعظيم والتبجيل؛ أي عظموه وبجلوه، فحض بذلك على تعظيم القرآن وتبجيله (خامسها): أن المراد بالتفخيم تحريك أوساط الكلم بالضم والكسر في المواضع المختلف فيها دون إسكانها لأنه أشبع لها وأفخم قال الداني، وكذا جاء مفسرا عن ابن عباس ثم قال حدثنا ابن خاقان حدثنا أحمد بن

---

(1) الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): **النشر في القراءات العشر**، ج.1، ص. 205. وانظر في تعريفه كذلك وبألفاظ مشابهة: الداني، أبا عمرو عثمان بن سعيد (1993): **التحديد في الإتقان والتسديد في صنعة التجويد**، ص. 172. وابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (1986): **التمهيد في علم التجويد**، ص. 59- 60، والسيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 99.

(2) السيوطي، جلال الدين (1973) **الإتقان في علوم القرآن**، ج.1، ص. 100. وانظر كذلك: ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (1986): **التمهيد في علم التجويد**، ص. 61-62.

(3) الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): **النشر في القراءات العشر**، ج.1، ص. 207. والسيوطي، جلال الدين (1973) **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 100.

(4) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): **التحديد في الإتقان والتسديد في صنعة التجويد**، ص. 173.

(5) الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): **النشر في القراءات العشر**، ج.1، ص. 207، والسيوطي، جلال الدين (1973) **الإتقان في علوم القرآن**، ج.1، ص. 100.

(6) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 107-108.

محمد حدثنا علي بن عبد العزيز حدثنا القاسم: سمعت الكسائي يخبر عن سلمان عن الزهري قال: قال ابن عباس: نزل القرآن بالتثقيل والتفخيم؛ نحو قوله: الجمعة وأشباه ذلك من التثقيل..."[1].

وحاصل القول أن التفخيم في هذه النصوص ينبغي تجاوز كونه خاصية تطبع قراءة القرآن بعامة، إلى كونه ملمحا من ملامح التنغيم بخاصة. ويدعم هذا ما أوردنا في نص الدركزلي السابق ذكره وبخاصة قوله: "وما جاء في ردها [أي المفتريات] فبالإعلان والتفخيم"، وهو بهذا المعنى يقترن في تعبيرات الأقدمين بملمح الرفع، على نحو ما سنرى في نص لاحق لابن جني.

كما أن القرآن ينبغي أن يقرأ بنغمة حزينة يقول السيوطي: "يستحب البكاء عند قراءة القرآن والتباكي لمن يقدر عليه والحزن والخشوع، قال تعالى: "ويخرون للأذقان يبكون" وفي الصحيحين عن سعد بن مالك مرفوعا: (إن هذا القرآن نزل بحزن وكآبة فإذا قرأتموه فابكوا فإن لم تبكوا فتباكوا) وفيه من مرسل عبد الملك بن عمير أن رسول الله ﷺ، قال: (إني قارئ عليكم سورة فمن بكى فله الجنة فإن لم تبكوا فتباكوا). وفي مسند أبي يعلى حديث: (اقرؤوا القرآن بالحزن فإنه نزل بالحزن) وعند الطبراني: (أحسن الناس قراءة من إذا قرأ القرآن يتحزن)، قال في شرح المهذب وطريقه في تحصيل البكاء أن يتأمل ما يقرأ من التهديد والوعيد الشديد والمواثيق والعهود ثم يفكر في تقصيره فإن لم يحضره عند ذلك حزن وبكاء فليبك على فقد ذلك فإنه من المصائب"[2].

إن القرآن إذاً نزل بحزن، وينبغي أن يقرأ بهذه النغمة، وأما طريقة تحصيل البكاء أثناء القراءة هو أن يتأمل" وأنى له بالتأمل إذا لم يتطعم ويتلذذ بكل ذلك ويتذوقه على حد تعبير ابن جني!!

إن هذا التأمل يفضي إلى ملمح تنغيمي آخر مساعد ألا وهو ترديد الآية وتكريرها يقول السيوطي في الموضع ذاته: "لا بأس بتكرير الآية وترديدها روى النسائي وغيره عن أبي ذر أن النبي ﷺ قام بآية يرددها حتى الصبح؛ إن تعذبهم فإنهم عبادك الآية" ولنا أن نستحضر مقام هذه الآية، وما يمكن أن يصحب ترديدها إلى الصبح من تنغيم وتطعم أوتلذذ من جراء ما تقتضيه من تفاعل مع مضمونها الدال خاصة بالنسبة لنبي صده قومه وردوه، بل وآذوه وحاربوه.

وفي معرض حديثه عن الترتيل وما تبعه من تؤدة يقول ابن الجزري: "كان كثير من السلف يردد الآية الواحدة إلى الصباح كما فعل النبي ﷺ، وقال بعضهم: نزل القرآن ليعمل به فاتخذوا تلاوته عملا. وروينا عن محمد بن كعب القرظي رحمة الله عليه أنه كان يقول: لأن أقرأ في ليلتي حتى أصبح (إذا زلزلت الأرض، والقارعة) لا أزيد عليهما وأتردد فيهما وأتفكر أحب إلي من أن أهذ القرآن هذا أوقال أنثر نثرا"[3].

---

(1) السيوطي، جلال الدين (1973) **الإتقان في علوم القرآن**، ج.1، ص. 93- 94.

(2) المصدر والجزء نفسهما، ص. 107، وانظر: الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): **النشر في القراءات العشر**، ج.1، ص. 208.

(3) المصدر والجزء نفسهما، ص. 209

وبخصوص مد الصوت نجد: "سئل أنس رضي الله عنه كيف كانت قراءة رسول الله ﷺ قال: كانت مدا ثم قرأ (بسم الله الرحمان الرحيم) يمد بسم الله [أي لام كلمة الله] ويمد الرحمان [أي ميم الرحمان] والرحيم [أي حاء الرحيم]"[1] كما كان كلما قرأ ولا الضالين فقال آمين يمد بها صوته[2] وكذلك عند المد المعنوي كما سنرى. ونجد في (التحديد (ص198) أن حمزة الزيات كان يقول: إنما أزيد على الغلام في المدين ليأتي بالمعنى[3].

وفي الختام ينبغي التنبيه على مسألة غاية في الأهمية الا وهي تعالق الملامح الرئيسة والثانوية، وخاصة الطول والمد والتفخيم، يقول ابن جني: "وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها. وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سير عليه ليل، وهم يريدون: ليل طويل. وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها. وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أونحو ذلك. وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته.

وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلا! فتزيد في قوة اللفظ بـ(الله) هذه الكلمة، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها أي رجلا فاضلا أوشجاعا أوكريما أونحو ذلك.

وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنسانا! وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنسانا سمحا أوجوادا أونحو ذلك.

وكذلك إن ذممته ووصفته بالضيق قلت: سألناه وكان إنسانا! وتزوي وجهك وتقطبه، فيغني ذلك عن قولك: إنسانا لئيما أولَحِزا أومبخَّلا أونحو ذلك"[4].

ويستفاد من هذا النص أن الأداء وتحديدا التنغيم قرينة دالة تسد مسد عبارة كاملة أولفظ معين. كما يبرز لنا تلازم بعض الملامح فيما بينها.

فإذا أجلنا الحديث عن حذف الصفة، نجد أن المدح والثناء هو موضع آخر لرفع الصوت ومده؛ حيث إن قوة اللفظ أورفع الصوت بلفظ الجلالة (الله)، مع تمكين لام (رجلا) وتمطيطه وتطويله، يعني أن المتحدث يمدح ويثني على هذا الرجل، وهذا يوازي عبارة: "رجلا فاضلا أوشجاعا أوكريما أونحو ذلك." وكذلك يستفاد المد والثناء من تمكين الصوت بـ(إنسان) وتفخيمه [لاحظ أن ابن جني استعمل هنا التفخيم

---

[1] الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإتقان والتسديد في صنعة التجويد، ص. 183، الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج.1، ص. 208.
[2] السيوطي، جلال الدين (1973) الإتقان في علوم القرآن، ج.1، ص. 107.
[3] الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإتقان والتسديد في صنعة التجويد، ص. 198.
[4] ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 370- 371.

بدل قوة اللفظ لترادفهما] في قول القائل: "سألناه فوجدناه إنسانا!"، وهذا التنغيم بملمح التمكين والتفخيم يوازي عبارة: "إنسانا سمحا أوجوادا أونحو ذلك." ويجعل المتكلم والمستمع في غنى عنها.

ولابد أن نلحظ هنا أن التفخيم والمد وقوة اللفظ أوالرفع هي ملامح متلازمة، بل ومترادفة. فإذا كان ابن جني قد استعمل التفخيم مرادفا لقوة الصوت أورفعه، فإن المد او(التمكين أوالإشباع) يحمل أيضا هذا المعنى يقول آبادي: "الرفع بمعنى المد وأصل المد في اللغة الجر قاله الراغب، والارتفاع، قال الجوهري مد النهار ارتفاعه"[1].

ويتيح نص ابن جني كذلك ملاحظة أن اختلاس كلمة (إنسانا) تفيد ازدراء المختلس لهذا الإنسان ووصفه بصفات دميمة من قبيل البخل أواللحز، واللؤم. وتستعين في هذا بعناصر سميائية من قبيل تزوية الوجه وتقطيبه.

ويستعمل العرب كذلك العناصر السميائية مع ملمح الرفع، ولعل المثال الساطع هو رفع الصوت عند كل أنواع الدعاء، الذي أيضا يلازمه رفع للأيدي، وكلما كان الدعاء خاشعا مرتفعا إلا وزيد في رفع الأيدي حتى يظهر بياض الإبطين كما روي عن الرسول ﷺ في الاستسقاء والاستنصار وعشية عرفة[2].

وعموما يمكن أن نستنتج مع الفيومي (1991): "أن هذه الأمور خير شاهد على أن العرب كانوا يعتمدون على الأداء وحده أحيانا في إفادة المعنى وإبانة الغرض، وإنهم كانوا يتمثلونه ويراعونه في كلامهم كان يمكن القول: إنه في مقام المدح والثناء ويفخم اللفظ ويمطط وتطال الإقامة عليه، وكذا في مقام الوعظ والتنبيه.

وفي مقام التوكيد يمكن ويحقق النطق باللفظ. أما في مقام الذم أوالتهمة والمآخذة أوما فيه ثقل على النفس بوجه عام فيعمد الناطق إلى الإسراع وعدم التأني في نطق الألفاظ واختلاسها ولا يمكن اللفظ بها ولا يحققه"[3].

وهكذا نستنتج ـ مثلا ـ أن لفظي: الله، وبلى، بالتأني (مع ما يصاحبه من تطعم ومماطلة وتمطيط) غير لفظي الله وبلى بالإسراع (مع ما يلازمه من إخفاء...).

ومن كل ما تقدم يتضح أن الدراسات القرآنية لم تقدم تصورا كاملا وشاملا عن الأنماط التنغيمية، وعن القضايا ذات الصلة به، وإن كانت تضمنت إشارات هنا وهناك ويكون علينا السعي إلى تركيبها بغية تشكيل هذا التصور.

---

(1) آبادي، أبو الطيب محمد شمس الحق العظيم (1415هـ): **عون المعبود**، ج. 2، ص. 321.

(2) انظر: الأنصاري، عمر بن علي بن الملقن (1410هـ): **خلاصة البدر المنير**، ج. 1، ص. 130.

(3) الفيومي، أحمد عبد التواب (1991): **أبحاث في علم أصوات العربية**، ص. 212.

## 4.2 خلاصة وتقويم:

لقد بينا جواب القصور التي طبعت الدراسات العربية لملمح التنغيم. فتبين لنا أن العربية القرآنية (والعربية المعيار بالتبع) لغتين تنغيميتين، وأن الدراسات القرآنية القديمة ليست خالية خلوا مطلقا من الحديث عن قضايا التنغيم.

وقد فرض علينا الوضع الحرج للظاهرة في الدراسات اللسانية، والمقاربات العربيية المشككة في وجودها في العربية المعيار أوفي القرآن الكريم، أن نجتهد في البداية لإثبات هذا الوجود في التراث، وفي اللغة العربية وفي النص القرآني. فتمكنا من خلال ما تقدمه كتب القراءات والتجويد، والاحتجاج للقراءات المشهورة والشاذة، وإعراب القرآن ومعانيه، وبعض التفاسير... مع الاستعانة بما وفرته حقول معرفية تراثية أخرى في إطار تكامل المعرفة العربية القديمة، من إثبات وجود التنغيم في العربية القرآنية وفي العربية المعيار ومن تقديم التصور التقليدي لوظائفه وأنماطه.

وفي المقابل اتضح أن تلك الإشراقات الواردة في الدراسات القرآنية لم ترق مجتمعة إلى أن تشكل تصورا شاملا وكاملا عن الأنماط التنغيمية، وعن العلاقة بين "البنية التنغيمية" و"النمط النبري" أوما يسمى "البنية الإيقاعية"، لتكريس الطبيعة الإيقاعية للغة، وعن العلاقة بين "البنية التنغيمية" و"المعنى، والبؤرة، وعن الإسهام التنغيمي في بنية القول القرآني". وهذه فجوات نطمح أن يملأها ما تبقى من الباب الثاني.



## الفصل الثالث

# نحو التنغيم أو البنية التنغيمية والبنية الإيقاعية والبؤرة



## 0.3 تمهيد:

نهدف في هذا الفصل إلى تقديم تفسير دقيق وشامل وبسيط لنحو تنغيم العربية القرآنية، مما يتيح الكشف عن الصلة الرابط بين البنية التنغيمية والنمط النبري أوما يسمى البنية الإيقاعية، بغية تكريس الطبيعة الإيقاعية للغة، والكشف عن العلاقة المفترضة بين البنية التنغيمية والمعنى التنغيمي وبنية البؤرة في القول القرآني.

ونطمح كذلك -من خلال مباحث هذا الفصل- أن نستخلص علاقة التنغيم بالملامح التطريزية الأخرى خاصة النبر والإيقاع والطول والوقف، وذلك انطلاقا من فرضية أسبقية نبر العلو الموسيقي وهيمنته، التي دافعت عنها سيلكورك (1984، و1995)، وسنقدم الدلائل التي تدعم هذه الفرضية انطلاقا من التراث التطريزي العربي معززة بالأمثلة القرآنية.

وسنحاول أن نحقق كل ذلك من خلال ثلاثة مباحث. في المبحث الأول (1.3) سنعالج نحو التنغيم أوالبنية التنغيمية والبنية الإيقاعية والبؤرة وأولية نبر العلو الموسيقي في نظرية سيلكورك (1984)، وهو ما ستقاربه من خلال العناصر التالية: (1.1.3) التمثيل الصواتي والأصواتي للتنغيم والبنية الإيقاعية، و(2.1.3) تقطيع المركبات التنغيمية والبنية الإيقاعية، و(3.1.3) إسناد نبرات العلو الموسيقي لكلمات الجملة واقترانها. وفي المبحث الثاني (2.3) سندرس البنية التنغيمية والبؤرة، وذلك بعرض الإطار النظري للعلاقة بين البنية التنغيمية والمعنى التنغيمي، وتبيان علاقة البؤرة والتطريز في القسمين (1.2.3)، و(2.2.3) على التوالي. وأما المبحث الثالث (3.3) فسيكون تطبيقيا نعرض ضمنه: البنية التنغيمية والبنية الإيقاعية والبؤرة في العربية القرآنية؛ وذلك من خلال (1.3.3) التمثيل الصواتي والأصواتي للتنغيم في العربية القرآنية، و(2.3.3) تقطيع المركبات التنغيمية في العربية القرآنية، و(3.3.3) البؤرة والبنية التنغيمية في العربية القرآنية، و(4.3.3) علاقة البؤرة والتطريز في العربية القرآنية، و(5.3.3) العلاقة بين التنغيم والملامح التطريزية في العربية القرآنية. فيما سيخصص العنصر (4.3) لأهم الخلاصات، ولتقويم هذه المقاربة.

وإذا ما تحقق ذلك فإننا نكون قد كشفنا جزئيا عن الطبيعة الإيقاعية للغة، وهو ما سنعززه في الفصل اللاحق والبابين التاليين.

## 1.3 البنيتان التنغيمية والإيقاعية وأولية نبر العلو الموسيقي في نظرية سيلكورك:

وجهت سيلكورك اهتمامها في الفصل الخامس من عملها لسنة(1984): "الصواتة والتركيب: العلاقة بين الصوت والبنية"، والذي عنونته بـ"نحو التنغيم" إلى مسألتين:

- المسألة الأولى هي: العلاقة بين "النمط النبري" أوالبنية الإيقاعية للقول وبنيته التنغيمية.
- والمسألة الثانية، وهي مسألة واسعة ومثيرة للجدل، ألا وهي: العلاقة بين البنية التنغيمية والمعنى التنغيمي المعروف بـالبؤرة.
- وسنحاول في هذا القسم أن نبين العلاقة الأولى، ولن نهتم بالثانية إلا بالقدر الذي يخدم الأولى.
- ترى سيلكورك أن المسألة تتعلق بمستويين من التمثيلات الصواتية:
- مستوى "النمط النبري"، الذي يفهم على أنه رصوف لمقاطع الجملة مع المدرج العروضي.
- ويتضمن المستوى الثاني؛ أي البنية التنغيمية، ثلاثة عناصر، وهي:

1. **تقطيع المركبات التنغيمية المتعلقة بالجملة، وتقسيمها إلى مركب أومركبات تنغيمية.** ومعلوم أن المركب التنغيمي هو وحدة من وحدات البنية المكونية التطريزية وخلاله تحدد النطاقات التنغيمية الخاصة.
2. **تمثيل النطاق التنغيمي الخاص لكل مركب تنغيمي.** وستميز سيلكورك النطاقات التنغيمية للغة الإنجليزية تبعا لبيرهامبيرت Pierrehumbert (1980)، على أنها متوالية من نبرات العلو الموسيقي pitch accents، ويحاذيها في البداية نغم حدي (اختياريا)، وفي النهاية نبر مركب، وفي الختام (إجباريا) نغم حدي كذلك، ويمثل لكل نغم في طبقة مستقلة القطع منفصلة عن الطبقة (أوالطبقات) التي تتضمن القطع والمقاطع.
3. **إسناد نبرات العلو الموسيقي لكلمات الجملة:** إن كل نبر علو موسيقي للنطاق التنغيمي سيتم إسناده دائما إلى بعض المكونات المكونة للجملة التي تكون في حجم الكلمة، مع أنه لن تقترن كل كلمة بنبر علو موسيقي. وستدعو سيلكورك طائفة إسناد نبر العلو الموسيقي إلى كلمة الجملة **إسناد نبر العلو الموسيقي**[1].

### 1.1.3 التمثيل الصواتي والأصواتي للتنغيم والبنية الإيقاعية:

ترى سيلكورك أن العنصر الرئيس في نظرية البنية التنغيمية بالنسبة للغة هو نظرية نطاقاتها التنغيمية؛ حيث تختلف اللغات، بدون شك، فيما بينها اختلافا بيّنا، ومن هنا يكمن العبء الوصفي الأكبر للنظرية التنغيمية نفسها طرفان فرعيان مستقلان:

---

(1) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax**: The Relation between Sound and Structure, P. 197- 198

يتبغي أن تكون قادرة على وصف النطاقات التنغيمية بأدوات صواتية. ويتوقف هذا، عادة، على وصف النطاقات التنغيمية للغة معينة من خلال متوالية من الوحدات النغمية الذرية.

ينبغي أن تكون قادرة على وصف التأويل الأصواتي للنطاقات التنغيمية، بمعنى وصف العلاقة بين النطاق التنغيمي المحدد على المستوى الصواتي، وبين نطاق العلو الموسيقي المؤكد (التردد الأساس أو نطاق التردد)[1].

وفي هذا الصدد تبنت سيلكورك نظرية بيرهامبيرت (1980)، خاصة في الشق الذي يخدم وصف العلاقة بين البنية التنغيمية والبنية الإيقاعية، من ناحية، والبنية التنغيمية والمعنى التنغيمي، من ناحية ثانية.

وتتأسس نظرية بيرهامبيرت للنطاقات التنغيمية على ثلاث فرضيات مستقلة أساسة وهامة، وهي:

الفرضية الأولى، هي أن التمثيل الصواتي للنطاق يكون مستقل القطع. ويتلخص في المطالبة فقط بـ:

أ- أن النطاق التنغيمي يمثل صواتيا في طبقات (مستقلة القطع) منفصلة، وباستقلال عن الخاصيات القطعية و/ أوالمقطعية للقول.

ب- أن يتألف من متوالية من كائنات نغمية منفصلة (گولدسميث 1976أ وب). ينبغي أن نشير بأن بيرهامبيرت ترفض رفضا صريحا لزوم أكثر من تمثيل خطي مفرد لوصف النطاقات النغمية للجمل؛ إنها تعارض الاقتراحات التي بمقتضاها تمثل الخاصيات النغمية للجملة تمثيلا هرميا أوكليا. يمكن للمرء أن يقول بأن النظرية، بهذا المعنى، **هي مستقلة القطع بشكل صارم**. وليس ضروريا القول إن هذه الفرضية مقيدة جدا، ولذلك فهي ممتعة للغاية.

الفرضية الأساس الثانية، أن العناصر النغمية (= الأنغام) تكوّن نطاقا تنغيميا يتوقف على تخصيص المستويات النغمية، والتي علاوة على ذلك تتكون فقط من نغميين هما: عال، ومنخفض. وبهذا الخصوص، تتعارض هذه النظرية مجددا مع نظريات أخرى في هذا التقييد. واقترحت نظريات أخرى (من قبيل نظرية ليبرمان (1975)) الحاجة إلى أكثر من مستويين لوصف النطاقات التنغيمية، بينما اقترحت نظريات أخرى (من قبيل نظرية لاد (1980) Ladd) أن كلا من مسنوى الأنغام ونطاق الأنغام (هابط وصاعد) في الوقت نفسه يكون في اللعبة. ورغم ذلك اقترحت نظريات أخرى النظر إلى النطاقات التنغيمية من خلال نطاق الأنغام فحسب، واقترحت أيضا أن هناك نطاقين نغميين فحسب؛ هما: هابط وصاعد. رغم أن الاقتراح الأخير يجانس في بساطة ذخيرته النغمية نظريةَ عال ومنخفض. فإن بيرهامبيرت قد بينت أنه يواجه مشاكل تجريبية عديدة، من ضمنها صعوبة (حقيقية) في إسناد التأويل الأصواتي لنطاق الأنغام. ويمكن القول مجددا: إنها نتيجة ممتعة للغاية بالنسبة لعمل

[1] المصدر نفسه، ص. 252.

بيرهامبيرت أن يكون بالإمكان حصر الذرات الأساس للتمثيل النغمي (الأنغام) في طائفة {عال ومنخفض}.

- **والفرضية الثالثة**، والتي تشكل، من وجهة نظر سيلكورك، المظهر الأشد ارتباطا بشكل مباشر بنظرية بيرهامبيرت؛ أن ثلاثة أنواع متميزة من الوجود النغمي تكوّن النطاق التنغيمي لكل مركب تنغيمي في الإنجليزية، وأن هذا الوجود له تركيبات مختلفة من حيث الأنغام، وله عمليات توزيع مختلفة داخل المركب التنغيمي، وله طرق مختلفة للاقتران بمقاطع الجملة، وربما أنواع مختلفة من الإسهامات في إنشاء تعابيرها. والنظرية هي أن النطاق التنغيمي للإنجليزية يتألف من (متوالية ربما لا متناهية من) نبرات العلو الموسيقي، ونبر المركب (يظهر بعد أقصى يمين نبر العلو الموسيقي)، والأنغام الحدية (التي تظهر في النهايات اليمينية واليسارية من المركب التنغيمي). وتسمى هذه النظرية نظرية تَركيبُ النطاق التنغيمي.

فيما يتعلق بعلاقة النطاق التنغيمي والبنية الإيقاعية، يقترن نبر العلو الموسيقي (عادة) بالمقطع ذي النبر الأولي" في الكلمة، ولا يتحقق نبر المركب في أي مقطع خاص، لكن داخل فترة زمنية يقينية بعد نبر العلو الموسيقي (النووي) الختامي، وتقترن الأنغام الحدية الختامية والاستهلالية، على التوالي، بالمقاطع الختامية والاستهلالية للمركب التنغيمي[1].

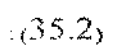
وقد يتألف نبر العلو الموسيقي للغة الإنجليزية، بحسب تحليل بيرهامبيرت، إما من نغم واحد أونغمين، اللذين يكون أحدهما مرصوفا مع المقطع الذي يتوفر على البروز الإيقاعي الأقوى داخل الكلمة وتبعا لتراث الصواتة المستقلة القطع، فإن نجمة تستعمل لتعليم نغم النبر المرصوف.

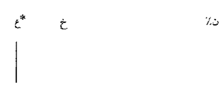
ومن هاهنا يكون الشكل العام لنبرات العلو الموسيقي في الإنجليزية على النحو التالي: ن*، ن* + ن، أو ن +ن*، حيث ن+ ع أو خ. ( لدواع شرحت في بيرهامبيرت (1980)، يمكن القول أن ع*، خ*، خ*+ ع، خ+ع*، ع+خ*،ع*+خ، وع*+ع فقط تشكل فعليا جزءا من ذخيرة نبر العلو الموسيقي للإنجليزية.) ونبر المركب هو نغم منفرد، إما ع أو خ. ويكون النغم الحدي نغما منفردا أيضا، ع أو خ. وسيكتب ن٪ لتمييزه على مستوى التدوين عن تدوين كيانات نغمية لأنواع أخرى.

يتألف النطاق التنغيمي الأدنى لمركب تنغيمي، بحسب بيرهامبيرت، من نبر العلو الموسيقي، ونبر المركب، والنغم الحدي الختامي. الجملتان (35.2) و(36.2) تعرض بالتمام بعض الن طاقات الدنيا.

---

[1] المصدر نفسه، ص. 253- 255.




أ. Legumes are a good source of vitamins?

(36.2):

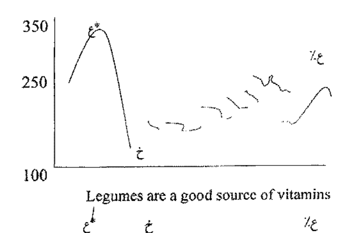



ب. are legumes a good source of vitamins?

في هذه الأمثلة، النغم الأول هو نبر العلو الموسيقي (المنفرد)، والثاني هو نبر المركب، والثالث هو النغم الحدي الختامي.

وبحسب بيرهامبيرت، فإن التحقيقات الأصواتية لهذه النطاقات التنغيمية التحتية من قبيل النطاقات تبينها الرسوم التالية[1]:

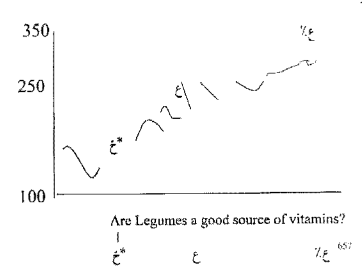
الشكل (37.2):




---

(1) المصدر نفسه، ص. 255-256.

الشكل (38.2):




لهذا النطاق التنغيمي قمة عالية في المقطع المنبور في legumes واتبع هذا بهبوط إلى علو موسيقي منخفض، الذي يظل باقيا، مثل تلة، إلى المقطع الختامي، حيث هناك صعود مفاجئ للعلو الموسيقي إلى قمة أخرى. وبحسب بيرهامبيرت (1980) في نظرية الإنجاز الأصواتي، النغمان ع و خ في التمثيل الصواتي يَسِمان الحركات في التردد الأساس. في (الشكل 37.2) النغم ع يقترن بالمقطع المنبور le- وهو نبر العلو الموسيقي، والنغم ع الظاهر فوق المقطع الختامي للجملة هو النغم الحدي. من حيث النغم خ المكلف بالهبوط في نبر العلو الموسيقي الذي يأتي بعد le- ، سأفترض هنا إنه النصف الثاني لنبر العلو الموسيقي الثنائي النغمي وعنصره الأول هو ع السابق. هذا القول لـ Legumes are a good source of vitamins سيكون مناسبا فقط في بعض سياقات الخطاب. غياب نبر العلو الموسيقي في vitamins يشير على أن مركب الاسم المحمول قد قُدمَ في الخطاب وعلو النغم الحدي في النهاية يشير إلى أن الجملة ليست مجرد توكيد تقريري، الذي في الإنجليزية سينتهي بنغم حدي خ٪. بالأحرى، النطاق الصاعد- الهابط لـ (الشكل37.1) سيكون مناسبا على أنه نفي لتأكيد جملة Nothing in this cupboard is a good source of vitamins [لا شيء في هذه الخزينة يكون مصدرا جيدا للفيتامينات].

سأبرهن فيما يأتي على ان حضور نبر العلو الموسيقي فوق Legumesيشير إلى أن الكلمة تكون مبأرة (بمعنى تكون بارزة). عمليات التوزيع المختلفة لنبرات العلو الموسيقي تشير إلى البنيات المبأرة المختلفة[1].

### 2.1.3 تقطيع المركبات التنغيمية والبنية الإيقاعية[2]:

لاستكمال صورة دور البنية التنغيمية في النحو ترى سيلكورك ضرورة معالجة الجمل المكونة من أكثر من مركب تنغيمي. إن الوجود المجرد لبعض الجمل يثير مباشرة بعض الأسئلة:

- ما هي، العلاقة بين تقطيع المركبات التنغيمية والبنية التركيبية؟
- هل يحمل المركب التنغيمي أية خاصيات دلالية تمييزية؟
- هل يحمل تقطيع المركبات التنغيمية للجملة إسهامات معينة لمعناها؟
- ما هي، العلاقة بين تقطيع المركبات التنغيمية وبنية بؤرة الجملة؟
- ما هو أثر، تقطيع المركبات التنغيمية على رصوف المدرج العروضي للجملة؟
- هل هناك أي ورود مشترك للقيود على النطاقات النغمية للمركبات التنغيمية المتتالية؟

وتبدو للباحثة استحالة معالجة كل هذه الأسئلة، لذلك ستختار أن تعالج العلاقة بين تقطيع المركبات التنغيمية والبنية التركيبية من ناحية، وتقطيع المركبات التنغيمية والبنية الإيقاعية من ناحية ثانية[3].

فيما يتعلق بالعلاقة بين تقطيع المركبات التنغيمية والنحو ترى الباحثة أن الجملة نفسها، في الأقوال المختلفة، قد تتجزأ تجزيئا متباينا إلى مركبات تنغيمية، أوبعبارة أخرى، لا يمكن للبنية التركيبية للجملة أن تحدد تقطيع مركباتها التنغيمية. إذن العلاقة بين البنية التركيبية وكل مستويات البنية التنغيمية يمكن أن توصف على أنها تحويل ضمن عدد من التحويلات.

لنفرض أن:

---

(1) Selkirk, E (1995): **Sentence Prosody:** Intonation, Stress, and Phrasing, P. 551-552.

(2) قدمنا هذا العنصر خلافا لما فعلته سيلكورك (1984، و1995)؛ حيث تناولت البؤرة قبل حديثها عن تقطيع المركبات بهدف تبسيط عرض نظريتها للبنية التنغيمية ونظرية علاقة تلك البنية التنغيمية بالبنية الإيقاعية (صف الشبكة العروضية) من ناحية وبؤرة البنية من ناحية ثانية.' (سيلكورك (1984: 284.) كما قالت، ولكننا نرى من الأفضل أن نسير وفق التصور الأول القاضي بعرض علاقة العناصر الثلاثة المكونة للبنية التنغيمية بما فيها تقطيع المركبات بالبنية الإيقاعية.

(3) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax**: The Relation between Sound and Structure, P. 284.

أ. هناك تمثيلا صواتيا للبنية التنغيمية؛ بحيث قد تتكون الجملة من مركب تنغيمي واحد أوأكثر. ولكل مركب تنغيمي نطاق يتكون من وحدات نغمية مميزة صواتيا (نبرات العلو الموسيقي، والأنغام الحدية، ونبرات المركب) والتي تقترن بطرق متعددة بمقاطع القول.

ب. التحقيق الأصواتي لنطاق جملة معينة يحدد من خلال البنية التنغيمية، والمحتوى المقطعي، ورصوف المدرج العروضي. إن المعطى المركزي الذي يجب أن تأخذه بعين الاعتبار أية معالجة لتنغيم الجملة هو أنه قد يكون لجملة معينة، مع بنية تركيبية معينة، عدد من التحقيقات المائلة للعين لسانيا و(المتقابلة). **هذا المعطى وحده يوجب نظرية للنطاقات تلتمس شيئا من التمثيل اللساني ما عدا التمثيل التركيبي؛ أي تمثيل تقطيع المركبات التنغيمية، والنطاقات التنغيمية، واقتران العناصر النغمية مع مقاطع الجملة، أوما سمته سيلكورك 'البنية التنغيمية'**[1].

تعتبر سيلكورك أن البنية السطحية للجملة تتجزأ طوعا إلى مركبات تنغيمية، ويصبح، بعدئذ، ذلك التقطيع، مادةً لشروط معينة لتحقيق سلامة التكوين. ومعروف أن ثمة حدودا حقيقية على تقطيع المركبات التنغيمية، والتي قد تكون مجرد حدود غير نحوية.

**إن مهمة الباحثة الرئيسة في هذا القسم هي تحديد شروط سلامة التكوين عند تقطيع المركبات التنغيمية. وفي هذا الصدد تفترض شرطين عامين لسلامة التكوين وليس لأي منهما الطابع التركيبي.** وتسمي أولهما: قاعدة التناظر التطريزي التركيبي للمركب التنغيمي:

| (39.2) قاعدة التناظر التركيبي التطريزي للمركب التنغيمي:<br>يجب أن تحلل –حصرا– مصفوفة الجملة نحويا إلى متوالية (من مركب تنغيمي أوأكثر). |
|---|

وتطلق على ثانيهما: شرط وحدة المعنى، ويكون ذا أهمية جوهرية جدا، ويحتاج إلى شيء من التفصيل. ويضع أساسا الشروط التركيبية على تقطيع المركبات التنغيمية.

| **(40.2)** شرط وحدة المعنى على تقطيع المركبات التنغيمية:<br>يجب على المكونات المباشرة للمركب التنغيمي أن تشكل مجتمعة وحدة معنوية. |
|---|

(وستحدد كلا من المكون المباشر للمركب التنغيمي والوحدة المعنوية). إن موقف الباحثة –وذلك **تبعا لهاليداي 1967أ وب– هو أنه ليس ثمة شروط تركيبية صارمة على تقطيع المركبات التنغيمية. فالظاهر أن أية شروط تركيبية على المكان الذي قد ترد فيه 'فجوات' في تقطيع المركبات التنغيمية، حسب زعم**

(1) المصدر نفسه، ص. 285.

الباحثة، ترجع في نهاية المطاف إلى مطلب ضرورة أن تنشئ عناصر مركب تنغيمي نوعا من المعنى الدلالي[1].

ومن حيث العلاقة بين تقطيع المركبات التنغيمية ووصوف المدرج العروضي للجملة، تفترض سيلكورك ببساطة، أن المركب التنغيمي هو مركب شرفي بالنسبة للتركيب؛ إذ تسري قواعد بناء المدرج، بكيفية سلكية، على المكونات المباشرة للمركب التنغيمي، وعلى المركب التنغيمي ذاته في الوقت نفسه (متنجة بروزا نُووياً مناسبا على نبر العلو الموسيقي الأخير في المركب التنغيمي). فمن المحتمل جدا أن المركب التنغيمي هو المكون المركبي الأعلى الذي تسري عليه قواعد مثل قاعدة النبر النووي NSR، أوبعبارة أخرى، إن مجال بناء المدرج لا يتضمن أكثر من مركب تنغيمي.

ثم تزعم الباحثة، أن تقطيع المركبات التنغيمية للجملة يحدد مظاهر من بنيتها الإيقاعية. علاوة على الزعم (الذي سيبين لاحقا) بأن إسناد (واقتران) نبر العلو الموسيقي للجملة يحددان مظاهر معينة من نمطها النبريْ، فإن هذا الزعم يصل إلى الزعم الأكثر شمولا بأن مستوى من التمثيل اللساني يدمج البنية التنغيمية، وأن البنية التركيبية تحدد البنية الإيقاعية للجملة. وتسمي هذا المستوى من التمثيل ***البنية السطحية التنغيمية***[2].

ولمزيد من التوضيح يمكن العودة إلى الفصل الثالث من الباب الأول من هذا العمل.

وفيما يتعلق بالمؤشرات الأصواتية لتقطيع المركب التنغيمي تذكرنا سيلكورك بأن نظرية بيرهوبرت (1980) للنطاقات التنغيمية بالنسبة للغة الإنجليزية هي نظرية لنطاق مركب تنغيمي. فعندما تتألف جملة إنجليزية من مركب تنغيمي مفرد، يكون هناك نغمان حديان (في أقصى اليمين وأقصى اليسار من الجملة) فقط، ومركب نبر واحد (بعد نبر العلو الموسيقي السابق)، وعدد غير محدد، مبدئيا، من نبرات العلو الموسيقي. وسيختلف النطاق التنغيمي لمركب تنغيمي مفرد عن مركب تنغيمي مضاعف بالنسبة للجملة، لذلك، سيتألف المركب التنغيمي المضاعف من نبرات المركب، وأنغام حدية في موقع متوسط، قبل نبرات العلو الموسيقي الأخرى وبعدها. إذن وجود نغم حدي متوسط هو إشارة أمينة إلى أن الجملة تتألف من أكثر من مركب تنغيمي واحد.

وعلى اعتبار أن مؤثرات هذه المركبات على النطاقات تكون ملحوظة جدا، فإن الباحثة ستركز اهتمامها عليها، علاوة على نبر العلو الموسيقي. لنتذكر أن الأنغام الحدية هي ع أوخ، وأنها تحقق فوق المقطع المتاخم مباشرة للحد اليميني أواليساري من المركب التنغيمي.

---

(1) المصدر نفسه، ص. 286.

(2) المصدر نفسه، 286- 287.

إن ما يسمى صعودا مستمرا، يتوسط الجملة، في الغالب، ويتضمن نغما حديا (بيرهامبرت 1980)؛ إذن إن ظهور صعود مستمر متوسط للجملة، يشير إلى حضور أكثر من مركب تنغيمي فيها. وبتحديد أكبر، وإلى حلول فجوة بين المركبات التنغيمية مباشرة بعد المقطع الذي يرد الصعود فوقه يمكن لجملة (41.2) بصعود مستمر فوق المقطع المنبور-cal، أن تملك التحليل إلى مركب تنغيمي فقط (42.2)، حيث هناك نبر حدي عال على -cal.

:(41.2)

ع

After the musical, They went for a late snack to Ella's.

[ذهبوا، بعد الموسيقى، إلى مطعم الوجبات الخفيفة المتأخر بإليس.]

:(42.2)

ع

تنغيمي (..........)تنغيمي (.........................cal-)تنغيمي

ليس هناك طريقة أخرى يستطيع بها أن يقحم صعود نحو هذا، ليمنح السياق الإيقاعي للجملة (العلو يكون بعيدا جدا عن أي مقاطع منبورة نبرا رئيسا حتى يكون جزءا من تحقيق نبر العلو الموسيقي.) لنلاحظ الجملة المقبلة (43.2).

:(43.2)

ع ض ع

[بعد الغذاء، نعتقد أننا سنتوجه للتنزه.] After lunch. We Think we'll go for a drive.

إن لكلمة lunch ذات المقطع الأحادي نطاق هبوط صعود. لتقديم فرضياتنا بخصوص التمثيلات الصواتية للنطاقات التنغيمية وتحقيقها الأصواتي (على أساس بيرهومبرت 1980)، من قبيل أن يستطيع هبوط صعود أن يستقر فوق مقطع مفرد فحسب، وذلك عندما يحمل المقطع (المنبور) نبر علو موسيقي في

نهاية مركب تنغيمي. إذن إن حضور الصعود المستمر المتوسط، وخصوصا عندما يتبع صعودا في المقطع نفسه، هو دليل جيد جدا على حضور فجوة بين مركبين تنغيميين في الجملة[1].

هناك إشارة واضحة أخرى عن حضور نهاية مركب تنغيمي: الهبوط الحاد والعميق، إلى السطر الأسفل لمدى المتكلم. حسب بيرهامبيرت (1980)، يرد هبوط من هذا القبيل عندما يظهر نغم حدي منخفض، يعني فقط في نهاية المركب التنغيمي. هذا النوع من الهبوط يقابل هبوطا أقل مأساوية والذي يأخذ مكانه في ثنايا مركب تنغيمي ناجم عن نبر علو موسيقي معين. (إنه لا ينتج فقط بسبب حضور لمنخفض بين عاليين، لكن بسبب ما سمته بيرهومبيرت قواعد الحشو).

وقد يوفر التقطيع الزمني التركيبي للجملة سندا لدليل تقسيمها إلى مركبات تنغيمية. يكون هناك على العموم تمديد أووقف في نهاية المركب التنغيمي. وقد يكون كثير من التمديد أثرا للنطاق النغمي في نهاية المركبات التنغيمية: إن بعض أنواع الطراز النغمي يأخذ الطول فقط للتحقق. لكن لا يمكن تأويل وقف بالطريقة نفسها. علاوة على ذلك، إذا كانت درجة التمديد تظهر في نهاية مركب تنغيمي لا يمكنها أن تؤول بواسطة آثار أخرى، ثم كل منها والوقف يجب أن تؤول كأثر مثل التقطيع الزمني التركيبي. وتقترح سيلكورك أنها تنتج عن إضافة أنصاف النبضات الصامتة. هذه طريقة أخرى لمعالجة المركب التنغيمي كمركب شرقي بني بواسطة قواعد المدرج التي لها حساسية من التركيب[2].

وإذا كانت سيلكورك ترفض الشروط التركيبية على تقطيع المركبات التنغيمية، فإنها في مقابل ذلك تضع عليها شروطا دلالية.

فهناك شرط الوحدة المعنوية (الذي سبق ذكره (40.2)، الذي وفقه، على المكونات المباشرة لمركب تنغيمي معين أن تشكل مجتمعة وحدة معنوية، وتصوغ تعريفا للمركب المباشر في (44.2):

| **(44.2) المكون المباشر لمركب تنغيمي (أ) هو مكون تركيبي متضمَّن كليا داخل مركب تنغيمي (أ) (مشرفٌ عليه حصرا) ولا يكون مشرفا عليه بواسطة مكون تركيبي آخر متضمن كليا داخل مركب تنغيمي (أ).** |
|---|

ولِيتضح الأمر؛ ففي جملة (45.2ب)، مع تقطيعها إلى مركبات تنغيمية في (45.2ب) يكون مكون المركب الاسمي Mary [ماري] ومكون الفعل prefer [تفضل] مكونات مباشرة للمركب التنغيمي

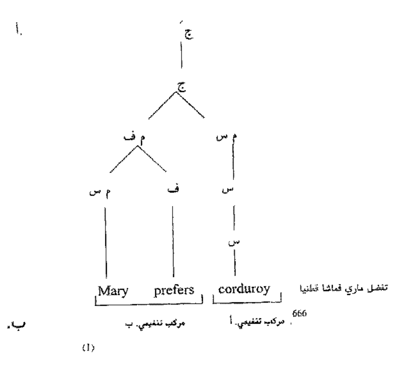
---

(1) المصدر نفسه، ص. 287- 288.

(2) المصدر نفسه، ص. 289- 290.

الأول، ويكون مكون المركب الاسمي corduroy [قماشا قطنيا] المكون المباشر (وحده) للمركب التنغيمي الثاني، لنتأمل ذلك:

(45.2)




(1)

### 3.1.3 إسناد نبرات العلو الموسيقي لكلمات الجملة واقترانها:

فيما يخص إسناد نبرات العلو الموسيقي إلى مكونات الجملة الإنجليزية واقترانها البعدي بالمقاطع المستقلة داخل مكوناتها المعينة، تشير الباحثة إلى اقتران نبر العلو الموسيقي بمكون خاص في البنية التركيبية عبر إسناد نبر العلو الموسيقي. إنه اقتران نبر العلو الموسيقي والمكون الذي يُلتمس في قاعدة البؤرة الأساس التي تقول: (المكون الذي يسند إليه نبر العلو الموسيقي هو مكون مبأر). وفي هذا الصدد تقترح سيلكورك فرضيتها الهامة بأن نبرات العلو الموسيقي تسند فقط إلى مكونات مستوى الكلمة. كما تقترح أيضا أن إسناد نبر العلو الموسيقي يكون "حرا"؛ أي إن ظهور نبر العلو الموسيقي في (سطح) البنية التركيبية محكوم بمبدإ (أ)؛ أي يقترن بمكون من حجم الكلمة أوأقل فقط، ومبدأ (ب)؛ أي يجب على المكون المقترن به أن يكون بؤرة.

(1) المصدر نفسه، ص. 290-291.

(قاعدة البؤرة الأساس قد ترى على أنها شرط سلامة التكوين على (سطح) البنية التركيبية). وعندما يقع إسناد نبر العلو الموسيقي، يصبح الاقتران المستقل القطع لنبر العلو الموسيقي بمقطع معين داخل المكون المبأر اقترانا تلقائيا.

وترى الباحثة أن نبر العلو الموسيقي يقترن بالمقطع الأبرز إيقاعيا داخل المكون الذي يسند إليه هذا النبر، وحيث البروز الإيقاعي يحدد من خلال رصوف المقاطع مع المدرج العروضي[1].

بافتراض أن نبرات العلو الموسيقي تسند إلى الكلمات، يعلل اقتران تلك النبرات بمقطع النبر الرئيس في الكلمة بالمبدأ نفسه الفعال في لغات أخرى، حيث تكون نبرات العلو الموسيقي خصائص للكلمات. (هذا النوع من الاقتران هو قياسي في اللغات ذات نبر العلو الموسيقي من قبيل اللتوانية والسويدية. إلا أن الفرضية الإضافية التي قد تجعل نبرات العلو الموسيقي تسند إلى المركبات وتقترن بمقطع النبر الأولي في المركب بميكانيزم اقتران مماثل لا تخلق إلا تنبؤات خاطئة. إن نبر المركب العادي يحدد في أي حال من الأحوال الكلمة في المركب الذي سيحمل نبر العلو الموسيقي، لكن نبر الكلمة العادي يعمل على تحديد المقطع في الكلمة الذي سيحمل نبر العلو الموسيقي المسند إلى تلك الكلمة.

إذن إن اقتراح سيلكورك القاضي بأن إسناد نبر العلو الموسيقي لا تقوم به المركبات، بل تقوم به مكونات من حجم الكلمة (أوأقل) فحسب، يتوقف على اعتبار أن مركزية نبرات العلو الموسيقي في الكلمات والمركبات تحدد بمبادئ بارزة بروزا كليا[2].

ولصورنة اقتران نبر العلو الموسيقي، تقترح سيلكورك اقتران نبر العلو الموسيقي بالبروز الرئيس في الكلمة، كما في (46.2ب) مثلا، إذا أسند إلى كلمة إنجليزية معينة، كما في (46.2 أ):

(46.2):

```
أ (      x          )        ب (      x          )
  (  x   x          )  ==>     (  x   x          )
  (  x x x   x      )          (  x x x   x      )
  (  California     )          (  California     )
```

---

(1) المصدر نفسه، ص. 269- 270.

(2) المصدر نفسه، ص. 270.

(لقد افترضت الباحثة، بوضوح، أن اقتران نبر العلو الموسيقي سيأخذ موقعه بعد ثبات أنماط البروز داخل مجال المكون التي أسندت إليه. ويكون الاقتران نفسه سلكيا وبالتالي يطبق على المجال الملائم) فقط.

وإذا أسند نبر العلو الموسيقي إلى صريفة معينة من نوع مقولة أصغر من الكلمة، من قبيل سابقة، فإنه سيقترن بالمقطع الأبرز في السابقة[1].

وبهذا يتضح عدم اشتراط مستوى أدنى من البروز لاقتران نبر العلو الموسيقي، بينما يطلب اقتران البروز الأكبر داخل مجال مخصص.

إن التمييز بين إسناد نبر العلو الموسيقي واقترانه هو تمييز نافع؛ وذلك:

1. لأنه يسمح بملاحظة اقتران نبرات العلو الموسيقي التي تشكل جزءا من النطاقات التنغيمية للإنجليزية ليكون نموذجا لقاعدة الاقتران الشائعة جدا؛ أي (48.2) والتي تكون مسؤولة عن اقتران نبرات العلو الموسيقي بالمقاطع (البارزة) في اللغات حيث قد لا تسند نبرات العلو الموسيقي إسنادا حرا، لكن في المقابل قد تكون جزءا من المفردات المعجمية للكلمات.
2. وهو هام جدا بالنسبة لتحليل الإنجليزية، لأنه يعلل إعادة اقتران نبر العلو الموسيقي في المكون الذي يصيب حركة النقرة ومن ثم يتغير مكان بروزه الأكبر. فإذا كان اقتران نبر العلو الموسيقي جزءا فحسب من إسناد نبر علو موسيقي استهلالي، فإنه، إذن، لا يكون متاحا كمبدأ منفصل قادر على ربط نبرات العلو الموسيقي المسندة.

لنلاحظ (49.2 أ- ج):

(49.2):

ن ع2

```
أ          x      * ب.          x      ج.          x
     x     x          x         x          x       x
   x x     x          x  x      x          x x     x
   x x     x          x  x      x          x x     x
thirteen men        thirteen men          thirteen men
   |       |           |        |          |       |
  ن ع1    ن ع1        ن ع1     ن ع1       ن ع1    ن ع1
```

---

(1) المصدر نفسه، ص. 271- 272.

مركزيا) حيث يقترن نبر العلو الموسيقي في thirteen ينتقل إلى المقطع السابق، كما في (49.2ب). هذا يخلق تمثيلا يُنظر فيه إلى اقتران نبر العلو الموسيقي على أنه رديء التكوين، حيث نبر العلو الموسيقي لا يقترن بالبروز الأكبر. لا يصادق على الاقتران في(49.2ب)، والذي يصادق عليه هو (49.2ج)؛ حيث يَتبع نبرُ العلو الموسيقي البروزَ. يمكن أن تعلل حركة نبر العلو الموسيقي هذه بافتراض: (أ) أن كل اقتران سيء التكوين يستبعد تلقائيا، ويخلق نبر علو موسيقي 'طافٍ'، و(ب) أن اقتران نبر العلو الموسيقي يعود ليطبق تلقائيا، باترا نبر العلو الموسيقي الطافي فوق المقطع البارز حديثا[1].

### 2.3 البنية التنغيمية والبؤرة:

#### 1.2.3 الإطار النظري لعلاقة البنية التنغيمية والمعنى التنغيمي:

المسألة الثانية التي عالجتها سيلكورك في 'نحو التنغيم' متعلقة بالعلاقة بين المعنى التنغيمي للجملة المعروف بالبؤرة من جهة، وبنيته التنغيمية، من جهة أخرى.

إن دراسة المعنى التنغيمي في الإنجليزية تقود –حسب سيلكورك– إلى تقسيمه إلى مكونين: قسم يسمى المكون التعبيري، والآخر البنية الإخبارية أومكون بنية البؤرة. (إنه لا يستبعد أن يتضمن المعنى التنغيمي، في لغات أخرى، مظاهر أخرى من التمثيل الدلالي تعتبر تقليدية جدا، من قبيل مجال العوامل المنطقية، والربط المتنوع، وهكذا). إن مكونات البنية التنغيمية المتنوعة تنبئ بطرق متنوعة بمكونات المعنى التنغيمي هاته.

مما يهتم به المكون التعبيري لقول معين، الإخبار؛ حيث ينقل ما يتعلق بموقف المتكلم ومزاجه وشخصيته، الخ. قد يتناول بعض الأشياء أيضا، من قبيل ما يسمى تنغيم الاستفهام ومظاهر أخرى من القوة غير التعبيرية للجملة. ومن ضمن المظاهر الثلاثة للبنية التنغيمية للجملة، المظهر الذي يجب أن يسهم، بوضوح في مكونها التعبيري هو متواليتها من النطاقات التنغيمية؛ يعني اختيار نبرات العلو الموسيقي، ونبرات المركب، والأنغام الحدية. من حيث المظهرين الآخرين للبنية التنغيمية، إنه لا يبدو مستبعدا أن إسناد نبر العلو الموسيقي وتقطيع المركبات التنغيمية يسهمان أيضا في المكون التعبيري للقول. وتسجل الباحثة أيضا أن حمل المكون التعبيري يحمل كليا في اللغة الإنجليزية تقريبا عبر البنية التنغيمية، بينما في لغات أخرى يقتسم بدرجات متفاوتة، أويحمل كليا، عبر جزيئات من أنواع مختلفة كما في الفيلندية والنرويجية.

---

[1] المصدر نفسه، ص. 273.

بهذه الكيفية، يختلف المكون التعبيري اختلافا جذريا عن المكون الآخر للمعنى التنغيمي في اللغة الإنجليزية، الذي يتضمن خصائص بؤرة الجملة[1]. فماذا إذن عن مكون البنية الإخبارية أومكون بنية البؤرة؟

ترى الباحثة، تبعا لتشومسكي (1971) وجاكندوف (1972)، فيما يتعلق بالعلاقة بين البنية التنغيمية والبؤرة المربوطة بالمعنى التنغيمي، كأن تمثيلا يتوسط بين المكونين، والذي ستسميه: بنية البؤرة Focus structure.

ومن هذا المنظور، يتألف وصف تلك العلاقة من جزأين: وصف العلاقة بين البنية التنغيمية وبؤرة البنية، من جهة، ووصف العلاقة بين بؤرة البنية والمعنى التنغيمي، من جهة ثانية.

إن أهم دور بالنسبة لبنية بؤرة الجملة هو تحديد الإسهام الإخباري Information contribution لخطاب الجملة المفترض. يمكن القول: إن ما يكون مبأرا في جملة يُفهم أنه يشكل خبرا جديدا في خطاب معين، بينما يفهم أن ما ليس مبأرا يمثل خبرا معلوما.

وبهذا، على نحو الخطاب المهتم بتحديد مناسبة جملة داخل سياق خطاب خاص، أن يراعي في اعتباره بوضوح البؤرة. في اللغة الإنجليزية، تتعلق بنية البؤرة بالنسبة لجملة تعلقا وثيقا ببنيتها التنغيمية. وفي هذا الصدد تزعم سيلكورك أن إسناد نبر العلو الموسيقي للجملة في الإنجليزية يتعلق تعلقا مباشرا بخاصيات بؤرتها.

يمكن القول مجددا: إن حضور نبر العلو الموسيقي يتناسب مع بؤرة معينة (وبالتالي مع خبر جديد)، بينما يشير غيابه إلى انعدام البؤرة (أوأن الخبر قديم). وقد يتعلق أيضا تقطيع المركب التنغيمي لجملة ببنية بؤرتها. وفي مقابل كل ما سبق، ترفض سيلكورك رفضا قاطعا، أن تكون لنبر المركب أية علاقة مباشرة ببنية البؤرة[2].

وتشير سيلكورك إلى تبنيها الفرضية المتداولة في الأدبيات التوليدية، ومفادها أن البؤرة هي خاصية للمكونات التركيبية، وتفترض أن الجملة قد يكون لها أكثر من بؤرة واحدة. كما أنها تساير جاكندوف في افتراض أن بنية البؤرة تمثل في البنية السطحية للجملة، عبر أداة وسم البؤرة. وتفترض أيضا حضور تمثيل بنية البؤرة في الشكل المنطقي[3].

وفيما يتعلق بتحليل علاقة بنية البؤرة بالبنية التنغيمية، قدمت تأويلا مختلفا عما هو متداول في الأدبيات التوليدية؛ حيث اقترحت أن يؤسس على قاعدتين:

---

(1) المصدر نفسه، ص. 198- 199.

(2) المصدر نفسه، ص. 199- 200.

(3) المصدر نفسه، ص. 200.

- القاعدة الأولى: قاعدة البؤرة الأساس، تقول ببساطة إن المكون الذي يسند إليه العلو الموسيقي يكون مبأرا. ويمكن القول: إن الكلمة تبأر إذا كان لها نبر العلو الموسيقي.
- والقاعدة الثانية هي قاعدة البؤرة المركبية، وتتضمن تعريفا تكراريا للبؤرة. يقال إن مكونا قد تبأر إذا تبأر راسه (عادة كلمة) و/ أو إذا تبأر مكون متضمن داخل الرأس؛ أي تبأر موضوع ضمن الرأس (يمكن أن يقال، مثلا: قد يبأر المركب الفعلي (م ف) إذا تبأر الفعل أوموضوعه (أوموضوعاته) أوإذا تبأرا معا). إن نظرية سيلكورك تقوم على أن علاقة بنية البؤرة والبنية التنغيمية لا تخضع فقط لعلاقات البنية المكونية في البنية السطحية (كما يفترض عادة) لكن أيضا لبنية محمول وموضوع المفردات المعجمية للجملة. وستبرهن سيلكورك على أن قواعد البؤرة يمكن أن تمتد دون تغيير لوصف العلاقة بين التطريز والبؤرة في الجمل[1].

وفي هذا الصدد تصرح الباحثة، أن نظريتها لا تعطي مكانا لمفاهيم "التنغيم العادي" أو"النبر العادي"، حيث تعتبر انماطا تنغيمية أوأنماط نبر المركب المحسوبة آليا على أساس البنية التركيبية وحدها. وتعتبر أن من مهمة النحو تعريف العلاقة بين بنية البؤرة والبنية التنغيمية، وتقترح أن قواعد البؤرة تفيد في تحديد هذه العلاقة، بين البؤرة والبنيات التنغيمية التي تكون حرة وتسند إسنادا مستقلا للبنية التركيبية (السطحية). في هذه النظرية، ليس هناك بنية تنغيمية تحدد على أساس استقلال البؤرة حتى تكون "عادية"، بينما يوجد صف "عادي" من البنيات التنغيمية الممكنة بالنسبة لأية بنية خاصة للبؤرة، شرط أن لا تحدد بنية البؤرة تحديدا مستقلا بصفتها بنية "عادية"، ولا يوجد هناك "تنغيم عادي" بالنسبة للجملة.

وإذا كانت سيلكورك قد تبنت تمثيل تشومسكي وجاكندوف لبنية البؤرة لتكون المحور في الربط بين التطريز والبؤرة المتعلقة بالمعنى، فإن هذه النظرية قد اهتمت بـ: وصف العلاقة التأويلية من جهة، ووصف تأويل البؤرة من جهة أخرى. إلا أن نظرية سيلكورك للعلاقة بين التطريز والبؤرة تختلف عن نظرية تشومسكي وعن الأعمال المتفرعة عن التراث التوليدي من ناحيتين.

- أولا، إن تلك الأعمال السابقة تزعم أن البنية التنغيمية لجملة معينة زيادة على نمط نبر مركبها تتعلق تعلقا مباشرا بخاصيات بؤرة الجملة، بينما ترى سيلكورك أن العلاقة بين بنية البؤرة ونمط نبر المركب تتوسطها البنية التنغيمية. وهذا التصور، بطبيعة الحال، يتضمن نظرية لعلاقة النبر والتنغيم والتي تجعل التنغيم في موقع الصدارة.

---

[1] المصدر نفسه، ص. 201- 202.

- إنها أيضا تتضمن نظرية لعلاقة التطريز بالبؤرة مختلفة، إلى حد ما، عن نظرية تشومسكي والآخرين، والتي تمت صياغتها على أساس الاصطلاحات الملائمة لنبر العلو الموسيقي. قواعد البؤرة التي تقترحها سيلكورك ليست مجرد ترجمة للإطار النظري لتصور تشومسكي وجاكندوف لعلاقة النبر والبؤرة. وبدل ذلك تتضمن زعمها الجديد بأن هذه النظرية ستصبح مركز عمليات البروز التطريزية (مثل نبرات العلو الموسيقي) وفق البنية المكونية السطحية ومكان العناصر المبأرة ضمن بنية محمول وموضوع التي تحدد احتمالات بنية بؤرة الجملة كاملة. وهذا هو الاختلاف الجوهري الثاني بين نظرية سيلكورك والنظرية المستوحاة من التراث التوليدي[1].

وسيتم توضيح هذه النقطة توضيحا مفصلا في المبحث الموالي.

### 2.2.3 علاقة البؤرة والتطريز:

تُعتبر نظرية العلاقة بين البؤرة والتطريز المشتركة بين التوليديين، أن مركز البروز التطريزي داخل المكون المبأر تحدده قواعد نبر اللغة. ويزعم هؤلاء أن البروز الأكبر داخل مركب مبأر يصادف المقطع الحامل للنبر الرئيس في الكلمة الذي يسند إليها البروز داخل المركب بقاعدة النبر النووي، لاسيما أن البروز الأكبر سيصادف البروز الأكبر في أقصى يمين كلمة المركب [في العربية أقصى يسارها]. وستطلق الباحثة على هذا التحليل قاعدة بؤرة النبر النووي، الذي يواجه مشاكل عديدة بحسب العديد من الباحثين. وتشدد على قدرة نظريتها على تعليل المعطيات التي تشكل معضلة في تحليل قاعدة بؤرة النبر النووي. ويتضمن تحليلها ثلاثة عناصر أساسة:

- العنصر الأول هو تحليل إسناد نبر العلو الموسيقي واقترانه[2]؛ حيث اقترحت سيلكورك أن نبرات العلو الموسيقي تسند إلى مكونات من نوع الكلمة أوأقل منها في البنية التركيبية (وتقترن بها)، وأن نبر العلو الموسيقي يقترن بأكثر المقاطع بروزا إيقاعيا من ذلك المكون (المتحقق فورا).
- ويشكل العنصران الثاني والثالث قاعدتي البؤرة:

---

(1) المصدر نفسه، ص. 202- 203.

(2) راجع بتفصيل هذا التحليل في (3.1.3) أعلاه.

:(50.2)

| |
|---|
| أ. قاعدة البؤرة الأساس: يكون بؤرةَ المكونُ الذي يسند إليه نبر العلو الموسيقي.<br>ب. قاعدة البؤرة المركبية: قد يكون مكونٌ بؤرةً إذا كان (1) أو (2) صحيحا (أوكانا صحيحين في الوقت نفسه):<br>(1): إذا كان رأس المكون بؤرة.<br>(2): إذا احتوى مكون بداخله ما يكون دليلا على الرأس. |

إن هذا التحليل يتشكل من ثلاثة فروض حقيقية وعامة، والتي تكون مستقلة عن الفرض الخاص بأن بنية البؤرة تعتمد على بنية الموضوع.

- الفرض الأول، إن نبرات العلو الموسيقي -لا النبر الإيقاعي- لها ارتباط بالعلاقة بين البؤرة والتطريز.
- والفرض الثاني، إن مبادئ تحديد موضع عمليات البروز المرتبطة بالبؤرة داخل كلمات معينة تختلف عن مبادئ تحديد عمليات البروز في المركبات. فرغم إسناد نبر العلو الموسيقي واقترانه، فإن نبر العلو الموسيقي سيجد دائما طريقه لمقطع الكلمة المنبور نبرا رئيسا منها، لكن موضع نبر العلو الموسيقي في مركب يفترض أن لا يحدد بواسطة التركيب الإيقاعي للمركب ككل.
- الفرض الثالث، إن بؤرة قد يتم دمجها داخل بؤرة أخرى. هذه الفرضية ضرورية لصورنة قاعدة البؤرة المركبية نفسها، والتي تمنح تعريفا تكراريا للبؤرة. إن أي نظرية ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار البؤر المدمجة embedded.

كما أن الفرض الثاني هو أيضا مركزي بالنسبة لتحليل سيلكورك: إن قواعدها الخاصة بالبؤرة هي قواعد نطقية خاصة بالنسبة لهذا الفرض[1].

لنبدأ بملاحظة الجملة (51.2)، وتشير الحروف الكبيرة إلى الكلمات المبأرة.

:(51.2) عطست She SNEEZED

قد يقترن بهذه الجملة معنيان تنغيميان وبالنتيجة بنيتان للبؤرة.

(1) المصدر نفسه، ص. 206- 208.

في الحالة الأولى يبدو مناسبا القول إن المركب الفعلي هو البؤرة، بالنسبة للجملة يكون الجواب الملائم لسؤال من يطلب الخبر الذي يوفره المركب الفعلي كاملا هو: "ماذا فعلت؟". ويكون فرض سيلكورك الخاص هنا، أن الفعل هو أيضا ضمن البؤرة، علاوة على المركب الفعلي.

وتحتوي الحالة الثانية على معنى يطلق عليه عادة التقابل. الفعل "عطست" She SNEEZED قد يستعمل هنا مقابلا لفعل (لازم) آخر، كما في خطاب: "I don't think she SNIFFLED, she SNEEZED.": لا اعتقد أنها شهقت، لقد عطست". وعلى العموم ستعرف الباحثة حدس التقابل بالبؤرة "الضيقة" في الجملة (وبشكل توافقي، وبقدر كبير لا بأس به من إخبار الجملة "المفترض أو"القديم). إذن المعنيان التنغيميان الممكنان بالنسبة لـ(52.2) يختلفان في تلك البؤرة؛ في الحالة الأخيرة تكون "ضيقة" ولا تسع إلا الفعل، بينما في الأولى تكون واسعة وتسع أيضا المركب الفعلي[1]. وبهذا يتماشى المعنيان التنغيميان معا مع التنبؤ الذي أقامه نحو سيلكورك للبؤرة.

ثم لنلاحظ الجملة (53.2) "شاهدت" كوجاك" She watched "KOJAK".

مجددا هناك معنيان تنغيميان ممكنان. قد يكون هناك بؤرة (تقابلية) ضيقة فوق موضوع المركب الاسمي فقط ((she didn't watch "M*A*S*H*," she watched "KOJAK": لم تر (م. أ. س.ح)، رأت (كوجاك)". وقد يكون المركب الفعلي بؤرة كذلك. جملة (52.2) هي جواب مناسب لسؤال "What did Mary do last night?: ماذا فعلت (ماري) ليلة البارحة؟" إن تحليل سيلكورك هو أن البروز فوق الاسم Kojak يدل على أن الاسم قد تبأر، حيث في حالة أسماء الأعلام ربما يضمن بشكل آلي أن المركب الاسمي يكون مبأرا كذلك. يتيح التبئير على المركب الاسمي وحده القراءة التقابلية. ويمكن التبئير على المركب الفعلي عبر التبئير على المركب الاسمي، الذي يكون محمولا للفعل watched. من حيث تحليل البؤرة بقاعدة النبر النووي، يتنبأ جيدا بالترتيب اليميني لعلاقات البؤرة والتطريز بالنسبة للجملة. لكن كما بدات تبين هذه الأمثلة، إنها قد تعمل بطريقة خاطئة. إذا صادف البروز المركب الاسمي داخل المركب الفعلي المبأر في هذا الموضع، إنه يكون بما أن المركب الفعلي هو مكون أقصى اليمين ويلقى النبر الرئيس من قبل قاعدة النبر النووي. والأمر الذي يؤول المركب الفعلي ضرورة على أنه خبر جديد في (52.2) وسينظر إليه على أنه نتيجة آلية لبؤرة المركب الفعلي، بالنسبة لتحليل البؤرة بقاعدة النبر النووي لا يتيح البؤر المدمجة[2].

---

(1) المصدر نفسه، ص. 208- 209.

(2) المصدر نفسه، ص. 209- 210.

وما دام الأمر كذلك، وبما أن تحليل البؤرة بقاعدة النبر النووي لا يمكن أن يخصص، كما ينبغي، سلسلة البنيات المبأرة والمعاني التنغيمية التي تيسر تقديم بنية تنغيمية خاصة للجملة ستلجأ سيلكورك إلى إدراج مفهوم البؤر المدمجة.

إن النسخة الجديدة للبؤرة تقول:

| (53.2): قاعدة البؤرة المركبية البديلة: قد يبأر مكون إذا اشتمل على مكون مبأر. |
|---|

إن نظرية بدون بؤر مدمجة تطالب بطريقة ضمنية أن تأويل المركبات الاسمية داخل المركب الفعلي هي بطريقة ما آلية (ولا يمكنها أن تكون بطريقة مباشرة على صلة ببؤرة خاصة للمركبات الاسمية أوناقصة). بدون مفهوم البؤر المدمجة،لا يمكن لبؤرة المركب الفعلي وبؤرة المركبات الاسمية داخل المركب الفعلي أن تعالج معالجة مستقلة. لكن الحقيقة تبين أنها يجب أن تكون.

لنلاحظ الجملتين التاليتين:

(54.2): She sent a BOOK to MARY. [أرسلت كتابا لـ(ماري)]

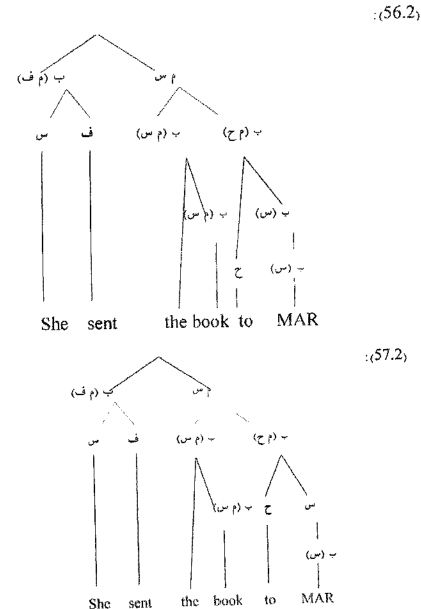
(55.2): She sent a/the book to MARY. [أرسلت كتابا/ الكتاب لـ(ماري)]

لكل منهما معنى تنغيمي حيث المركب الفعلي يكون مبأرا. إما أجيب عن سؤال: 'what she (Jane) did next' [ثم ماذا فعلت جين؟] (أوحتى سؤال: «"what's happened?" [ماذا حدث؟]، في خطاب حيث Jane تكون بارزة ومن تم 'مفترضة'). لكن بنية البؤرة الكاملة للجملتين عندما تملكان بؤرة المركب الفعلي لا تكون مماثلة. يمثل مكونا المركب الاسمي التابعان للمركب الفعلي، في (54.2)، خبرا جديدا. وجملة (54.2) هي جواب على حين غرة تقريبا عن سؤال بخصوص أنشطة Jane. (55.2) هي أيضا جواب ممكن للسؤال نفسه، لكن لأجل أن يكون جوابا مناسبا، يجب أن يقال في سياق خطاب حيث a/ the book تكون 'خبرا قديما'، وهذا لتبيان كيف يؤول فقدان البروز فوق book. إن سياقا من هذا القبيل يمكن تصوره بسهولة. إن عمل (جين) هو إشهار الكتب، وكتابها المنتشر هو موضوع الحديث. ووضع السؤال عن أنشطتها الحديثة. إحدى المتكلمات ذكرت بأن (جين) أرسلت البارحة الكتاب لـ(ماري) (وهي صديقة مشتركة للمتكلمتين)، وأنها تطلعت أن تلق تعليقات عقبه.

ستكون (55.2) قولا مناسبا للجملة. إذن المركب الفعلي قد يكون مبأرا عندما لا يكون مكون من مكونات المركب الاسمي مبأرا.

وتبين الجملتان (54.2) و(55.2) أن تبئير (وتأويل) مكون داخل المركب الفعلي يكونان بالفعل مستقلين عن بؤرة المركب الفعلي.

لتقديم تمثيل لهذه الوضعية من العلاقات، علينا أن نأخذ بعين الاعتبار التمثيلات حيث تكون البؤر مدمجة. وتزعم سيلكورك إذن بأن بنيتي البؤرة بالنسبة لـ(54.2) و(55.2) تكون (56.2) و(57.2) على التوالي عندما يكون المركب الفعلي بؤرة.



تخبر قواعد البؤرة أن هاته تصبح تأليفات سالمة التكوين بالنسبة لبؤرة التطريز. وتكون قاعدة البؤرة الأساس مستوفاة، على اعتبار أن كل كلمة بارزة هي بؤرة. و تكون قاعدة البؤرة المركبية مستوفاة، بما أن كل مكون مرتب أعلى يعني بؤرة، وأن الرأس أوموضوعه يكون بؤرة.

إن بنيات البؤرة هاته توفر الأساس للمعاني التنغيمية المناسبة[1].

ولابد من الإشارة إلى أن سيلكورك (1995) أعادت مراجعة قواعد البؤرة وسمتها هذه المرة قاعدة إسقاط البؤرة المؤسسة على التركيب:

هذه المبادئ الثلاثة بالنسبة لإسقاط البؤرة تأتلف مع قاعدة البؤرة الأساس الخاصة بلغة معينة لتحديد العلاقة بين النبر والبؤرة في اللغات التنغيمية من قبيل الإنجليزية والألمانية الجرمانية[2].

## 3.3 البنيتان التنغيمية والإيقاعية والبؤرة في العربية القرآنية:

### 1.3.3 التمثيل الصواتي والأصواتي للتنغيم في عربية القرآن:

يعتبر النطاق التنغيمي أهم عنصر في النظرية التنغيمية بالنسبة للغات التنغيمية، ويعكس الأداء الأصواتي الذي يلفظ به الخطاب، ولتحديده في العربية، ننطلق من الترسانة النظرية لسيلكورك (1984، و1990، 1995) التي استعرضناها سابقا، والتي اقتبست جزءا منها من بيرهامبيرت (1980).

ولعل من أهم مقومات تلك الترسانة تمثيل النطاق التنغيمي في طبقات مستقلة القطع استقلالا صارما، وتشكيل العناصر النغمية الذرية مجتمعة، والمكوّنة من نبرات العلو الموسيقي ونبر المركب والنغم الحدي، للنطاق التنغيمي للمركب التنغيمي، وهذه الذرات النغمية تختزل في عنصرين، هما: {عال (ع)، ومنخفض (ض)}.

وبهذا فإن الحديث عن النطاق التنغيمي يقتضي الوقوف عند عناصره الثلاثة، بعامة، وعنصر نبر العلو الموسيقي بخاصة، وتحديد العلاقة التي تربط تلك العناصر بالبنية الإيقاعية.

وبهذا الشأن يقترن نبر العلو الموسيقي عادة بالمقطع الحامل للنبر الرئيس (= الأولي) في الكلمة. ومعلوم أن هذا النبر في اللغة العربية[3] بحسب الوصف التي قدمه إبراهيم أنيس (1979)، وداود عبده (1979)، وإدريس السغروشني (1987)، وعبد الصبور شاهين (د.ت) له مواقع مقطعية محددة، وسنقدمها بعد تقديم أنواع المقاطع العربية التي يقترن بها النبر الأولي:

---

(1) المصدر نفسه، ص. 210- 212.

(2) Selkirk, E (1995): **Sentence Prosody:** Intonation, Stress, and Phrasing, P. 561.

(3) لقد حدد إبراهيم أنيس (1979) المقاطع التي تنبر في العربية انطلاقا من قراءة قراء القرآن الكريم في مصر.

1. المقطع القصير (ص مص).
2. المقطع الطويل المفتوح (ص. مص مص).
3. المقطع الطويل المقفل (ص مص ص).
4. المقطع المديد المقفل بصامت (ص مص مص ص)[1]
5. المقطع المديد المقفل بصامتين (ص مص ص ص).
6. المقطع المتمادي المقفل بصامتين (ص مص مص ص ص). وهو مقطع استثنائي يقع في حالة الوقف على كلمات من قبيل: التقاصّ، يشاذّ، التواذ..[2].

وفيما أشكال النبر الأولي أوالرئيس العربي التي حددها إبراهيم أنيس على أساس نطق القراء المصرين في زمانه، وذلك بعد إدراج التعديل الطفيف الذي أدرجه داود عبده (1979):

"لمعرفة موضع النبر العربي:

- ينظر أولا إلى المقطع الأخير فإذا كان من النوع الرابع أوالخامس [أوالسادس]، كان هو موضع النبر.
- وإلا نظر إلى المقطع الذي قبل الأخير فإن كان من النوع الثاني أوالثالث [أوالرابع]، حكمنا بأنه موضع النبر.
- أما إذا كان من النوع الأول، نظر إلى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضا، كان النبر على هذا الموضع الثالث حين نعد من آخر الكلمة.

---

(1) قدم حنون، مبارك (1994): المد والسكون، ص. 43- 53، ما يقنع من الأدلة على التساوي التطريزي لهذين المقطعين الثقيلين وهو ما سنستفيد منه في بلورة العلاقة بين النبر والتنغيم. والمقطع الثقيل في الصواتة التوليدية الحديثة هو كل مقطع يحتوي على نواة مركبة (متفرعة)، وأما المقطع الخفيف فهو كل مقطع يحتوي على نواة بسيطة (غير متفرعة)، انظر بهذا الصدد:

Clements, G, N, and Keyser, S, J (1983): **CV Phonology** :A Generative Theory of the Syllable, P.106. و Hogg, R and McCully, C, B (1987): **Metrical Phonology**: a Course book. P. 31-61.

ويرى حنون، مبارك (1984: 49-50) بحكم معطيات اللغة العربية أن المقطع الثقيل يتكون من صدر ونواة مركبة أو صدر ونواة وقفل.

(2) انظر من بين آخرين هذه الأشكال في: أنيس، إبراهيم (1979): **الأصوات اللغوية**، ص. 159- 169، وحليلي، عبد العزيز (1986): **البنية المقطعية العربية**، ص. 69-82.

- ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعد من الآخر إلا في حالة واحدة وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول[1].

ويمكن أن نستخلص الشكل العام لنبرات العلو الموسيقي في اللغة العربية، من خلال تحليل مجموعة من الأمثلة التي تقترن بمقاطع نبر العلو الموسيقي:

(59.2): (نستعين) في حالة الوقف؛ يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع البارز وهو (عين) ويمكن أن نمثل له على النحو التالي:

(أ59.2): ن* ن

ن ـَ س ـْ تَ ع ـِـ ن

ونذكّر بأن نبر التنغيم بحسب بيرهامبيرت يتكون إما من نغم أونغمين، اللذين يكون أحدهما مرصوفا مع المقطع البارز إيقاعيا داخل الكلمة، وهو (عين)، وتبعا لما تقره الصواتة المستقلة القطع فإن نجمة تستعمل لتعليم النبري المستوي[2].

وفي المثال (60.2): (مستقرّ) في حالة الوقف، يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع الأبرز إيقاعيا وهو (قرّ) ويمكن التمثيل له على هذا النحو:

(أ60.2): ن*

م ـُ س ت ـَ ق ـَ رر

---

(1) أنيس إبراهيم (1979): **الأصوات اللغوية**، ص. 172. وانظر بخصوص التعديلات الموضوع بين معقوفتين عبده، داود (1979): دراسات في **علم أصوات العربية**، ص. 112. وانظر إلى مقترحات بديلة في: حسان، تمام (1986): **مناهج البحث في اللغة**، ص. 195-196، وحسان، تمام (د.ت): **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص. 172-174، وانظر كذلك:

Al-Ani ،Salman (1970): **Arabic Phonology** :An acoustical and Physiological Investigation ،P. 88.

(2) النغم المستوي هي الذي يستلزم علوا موسيقيا ثابتا، أما ما يقابله فهو نغم النطاق الذي يستلزم حالة متغيرة ويمكن لأنغام النطاق أن تكون أنغاما متصاعدة أو أنغاما متناقصة أو أنغاما متصاعدة – متناقصة الخ... وتكون الأنغام المستوية عالية أو وسيطة أو منخفضة (إلا أنه بالنسبة لفرضيتنا الأنغام تتكون فقط من (ع، وض)]. انظر: هاري فّان درهالست ونورڤال سميث (1992): **الفونولوجيا التوليدية الحديثة**، ص.13. وراجع فيما يتعلق مبادئ النظرية المستقلة القطع عموما (1.1.3) من الباب الأول.

وفي المثال (61.2): (تقاصّ) في حالة الوقف كذلك، يرتبط نبر العلو الموسيقي بالمقطع البارز على المستوى الإيقاعي الذي هو (قاصّ) ويمكن التمثيل له على الشكل التالي:

(أ61.2): ن* ن

ت ـَ ق ـَـَ ص ص

وفي المثال (62.2): (استخلص)، يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع البارز إيقاعيا وهو في هذه الحالة بحسب قواعد النبر العربية المقطع ما قبل الأخير، أي (لَ)، ويمكن التمثيل له على النحو التالي:

(أ62.2): ن*

ء ـِ س ت ـَ خ ل ـَـَ ص ـَ(1)

وفي (63.2): الأفعال الثلاثية من قبيل (كتب)، يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع البارز إيقاعيا وهو في هذه الحالة، بحسب قواعد النبر العربية، المقطع الثالث حين تعد المقاطع من نهاية الكلمة، أي (كَ). ويمكن التمثيل له على النحو التالي:

(أ63.2): ن*

ك ـَـَ ت ـَ ب ـَ

وفي (64.2): (حركة)، ففي هذه الحالة يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع الرابع، عندما تعد المقاطع من النهاية، أي على (حَ)، وهو ما يمكن أن يمثل له على هذا النحو:

(أ64.2): ن*

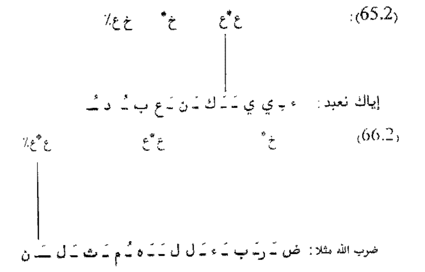
ح ـَـَ ر ـَ ك ـَ ت ـُ ن

إننا من خلال هذه الأمثلة يمكن أن نفترض أن ذخيرة نبر العلو الموسيقي لعربية القرآن تتكون من: (ن*+ ن، ون*) فقط وحيث إن (ن) يمكن أن يكون إما (ع) أو (خ)، وحيث إننا نفترض أن الأنغام العربية هي أنغام مستوية، وليست أنغام نطاق، تكون الحصيلة النهائية هي: (ع* + ع، وخ* +خ، وع*، وخ*).

وهنا تبدو العربية أغنى من سويدية استكهولم التي تقتصر حصيلة نبر العلو الموسيقي فيها على: (ع* خ)، وعلى الفرنسية التي لا تجاوز الحصيلة فيها (ع*)[1] ولكن لغتنا أفقر من الإنجليزية، على نحو ما ذكرنا سابقا نقلا عن بيرهامبيرت (1980)[2]. وبتحديد العنصر الأولى من عناصر النطاق التنغيمي سيكون علينا أن نحدد العنصرين المتبقين، وهما نبر المركب، والنغم الحدي.

فأما نبر المركب فهو نغم منفرد يتكون إما من ع أو خ، وبالنظر إلى موقعه المفترض، وهو يقترن بمقطع غير محدد، ولكن بعد مقطع نبر العلو الموسيقي البارز إيقاعيا في المركب التنغيمي. وأما النغم الحدي فيقترن بالمقاطع الختامية، والاستهلالية من المركب التنغيمي، وهو نغم مفرد كذلك، ع أو خ، ويكتب (ن٪) ليميز على مستوى التدوين.

وبهذا فإن النطاق التنغيمي للمركب التنغيمي يتألف من نبر العلو الموسيقي، ونبر المركب، و(النغم الحدي). وتعرض الجمل (65.2) و(66.2) بعض النطاقات التنغيمية الدنيا.




ففي المثال الأول يمثل النغمان الأول والثاني نبر العلو الموسيقي البارز إيقاعيا، وتمثل (خ*) الأولى نبر العلو الموسيقي الخاص بكلمة (نعبد)، وتمثل خ الثانية نبر المركب، بينما تمثل (ع٪) النغم الحدي.

(1) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax**: The Relation between Sound and Structure, P. 265

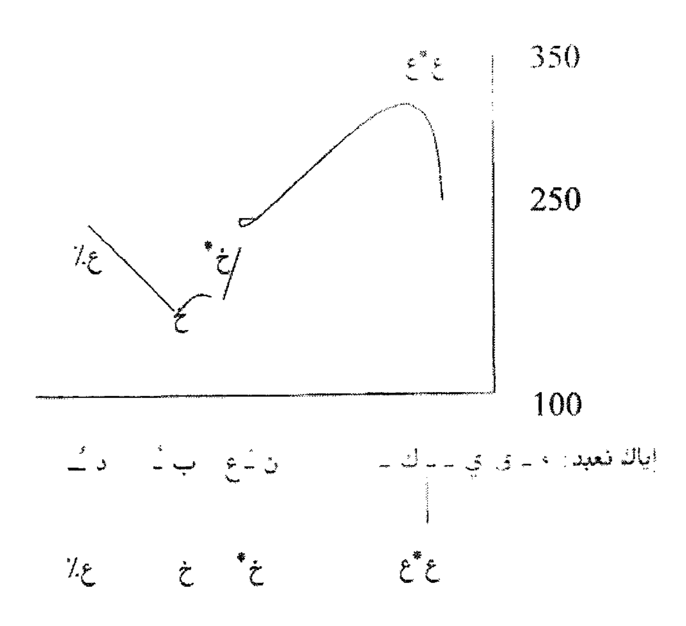
(2) راجع (1.1.4.3) أعلاه.

أما المثال الثاني؛ فتمثل فيه (خ*) نبر العلو الموسيقي غير البارز إيقاعيا وكذلك بالنسبة للنغميـــن (ع*وع)، ولكنهما خاصان بكلمة (الله)، بينما يمثل نبر العلو الموسيقي الخاص بكلمة (مثلا) والأبرز إيقاعيا بالنسبة لهذا المركب (ع*) الأخيرة، في حين يقترن بالمقطع نفسه النغم الحدي (ع٪).

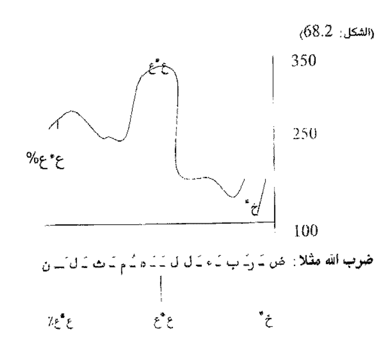
ويلاحظ انعدام نبر المركب. إننا نفترض ذلك حتى لا نخرق الشرط القاضي بورود نبر المركب بعد نبر العلو الموسيقي.

ويمكن تبيان التحقيقات الأصواتية لهذه النطاقات التنغيمية التحتية من خلال الشكلين التاليين:

(الشكل: 67.2):



(الشكل: 68.2)




نلاحظ في هذين التمثيلين أن ثمة قمتين تمثلان موقع اقتران نبر العلو الموسيقي الأبرز إيقاعيا، وثمة هبوط وصعود يعكسان المستوى اللحني للمركب التنغيمي. وسنبرهن على أن حضور نبر العلو الموسيقي فوق (القمتين) يشير إلى أن كلمة القمة هي كلمة مبأرة، ولذلك فهي بارزة.

## 2.3.3 تقطيع المركبات التنغيمية في العربية القرآنية:

تتجزأ البنية السطحية الناتجة عن البنية المكونية التحتية إلى مركبات تنغيمية تجزيئا طوعيا، ولا تخضع لشروط تركيبية، إنما تخضع، بحسب سيلكورك إلى القاعدتين (39.2) و(40.2) اللتان سمتهما الباحثة المذكورة على التوالي: قاعدة التناظر التركيبي التطريزي للمركب التنغيمي، وشرط وحدة المعنى على تقطيع المركبات التنغيمية[1].

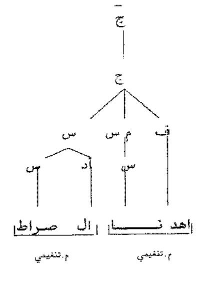
---

(1) يمكن مراجعتهما في (1.2.3) من هذا الباب.

نفترضنا تبعا للفاسي الفهري (1985ب) أن البنية التركيبية للجملة العربية تعتمد الرتبة: (ف فا مف)، كما نفترض معه كذلك خضوعها لقواعد عديدة من قبيل قاعدة التبئير والتفكيك..[1].

إن جملة من قبيل (69.2): ﴿ٱهۡدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلۡمُسۡتَقِيمَ﴾[2]، يتم تمثيلها على النحو التالي:

(69.2. أ)




بتطبيق شرط الوحدة المعنوية على تقطيع المركبات التنغيمية بين المركبات المباشرة الذي تحدد القاعدتين (قاعدة التناظر التركيبي التطريزي للمركب التنغيمي، وشرط وحدة المعنى على تقطيع المركبات التنغيمية)[3] يستوفي المركبان التنغيميان في (69.2أ) شرط الوحدة المعنوية؛ حيث تحصل في المركب التنغيمي1 علاقة موضوع- رأس بين فاعل المركب الاسمي (نا) والفعل (اهد). وبطبيعة الحال لتقطيع المركبات التنغيمية مؤشرات أصواتية يمكن ملاحظتها بالرجوع إلى الأمثلة السابقة في الرسوم.

---

(1) انظر: الفاسي الفهري، عبد القادر (1985): اللسانيات واللسانيات العربية، ج. 1، ص. 99- 187. وانظر فيما يتعلق ببناء الكلمة وبناء الجملة: الفاسي الفهري، عبد القادر (1990): البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، الكتاب كاملا.

(2) سورة الفاتحة، آ: 5.

(3) راجع القاعدتين في القسم (2.2.3) أعلاه.

### 3.3.3 البـؤرة والبنيـة التنغيميـة في العربيـة القرآنيـة:

تتوسط البنية الإخبارية أومكون بنية البؤرة بين البنية التنغيمية والبؤرة، ويكمن دورها في تحديد الإسهام الإخباري للخطاب. إن ما يكون بؤرة هو ما يشكل (خبرا جديدا). بينما (الخبر المعلوم) ليس بؤرة.

ففي المثال: (70.2أ) قال تعالى: ﴿قُلِ ٱلۡأَنفَالُ لِلَّهِ﴾[1].

تشكل (لله) خبرا جديدا؛ أي بؤرة لأنها جاءت جوابا عن سؤال حكاه القرآن في قوله تعالى: ﴿يَسۡـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلۡأَنفَالِ﴾[2]، فهذا الخبر الجديد يشكل بؤرة، بينما (الخبر المعلوم/ أو القديم) هو (الأنفال) ما دام واردا في السؤال.

وكما هو الحال في اللغة الإنجليزية فإن بنية البؤرة في اللغة العربية ترتبط بالبنية التنغيمية بعامة وبإسناد نبر العلو الموسيقي بخاصة؛ حيث إن حضوره يعني حضور خبر جديد/ بؤرة، بينما يستفاد من غيابه انعدام البؤرة ووجود الخبر القديم فقط؛ ففي المثال السابق (70.2أ) والذي يمكن إعادة كتابته أصواتيا على النحو التالي: (70.2ب) [ق ـُ ل ـِ ل ـَ ن ف ـَ ـَ ل ـُ ل ـِ ل ل ـَ ـَ ه ـِ] يسند النبر الموسيقي الأبرز إيقاعيا لكلمة (لله) بينما يقترن بالمقطع الثقيل: / ل ـَ ـَ/ (ص مص مص).

ويرتبط تقطيع المركبات التنغيمية -كما بينا سابقا- بالبؤرة، وبخاصة بشرط الوحدة المعنوية.

وفي مقابل مكوني البنية التنغيمية السابقين، لا يقوم مكونها الثالث؛ أي نبر المركب بدور في تحديد بنية البؤرة بحسب ما أفادت به سيلكورك، بل وتدفعنا معطيات اللغة العربية، على نحو ما بينا سابقا إلى افتراض هامشية هذا المكون فيما يتعلق بتحديد بنية البؤرة.

وفيما يتعلق بعلاقة البنية التنغيمية ببنية البؤرة، وخلافا لما هو متداول في الأدبيات التوليدية، أسست سيلكورك تأويلها للبؤرة على أساس القاعدتين السابقتين قاعدة البؤرة الأساس التي تجعل كل كلمة اقترن بها نبر العلو الموسيقي كلمة مبأرة، وقاعدة البؤرة المركبية التي تتحدث عن البؤرة داخل المكونات، وتقول: إن المكون يتبأر إذا تبأر موضوع رأسه، أوتبأر مكون متضمن داخل الرأس.

ففي (71.2) مثلا، ﴿قَدۡ سَمِعَ ٱللَّهُ قَوۡلَ ٱلَّتِي تُجَٰدِلُكَ فِي زَوۡجِهَا﴾[3]؛ حيث إن الاسم (قَوْلَ) صدر للمركب الاسمي ﴿ٱلَّتِي تُجَٰدِلُكَ﴾، والفعل ﴿سَمِعَ﴾ راس للجملة، وذلك طبقا للمبدإ البسيط المستعار من الفاسي الفهري (1985)، والذي يقول: (72.2) الرأس في الصدر[4].

---

(1) سورة الأنفال، آ: 1.

(2) السورة والآية نفسهما.

(3) سورة المجادلة، آ: 1.

(4) الفاسي الفهري، عبد القادر (1985): اللسانيات واللسانيات العربية، ج. 1، ص. 108.

ومن شأن هذا أن لا يربط علاقة بنية البؤرة والبنية التنغيمية بعلاقات البنية المكونية السطحية فحسب، ولكن فضلا عن ذلك، بعلاقة محمول - موضوع الكائنة بين المفردات المعجمية للجملة.

وبهذا نرتبط البنية التنغيمية بخاصيات بؤرة الجملة، فالمبأر يحمل نبر العلو الموسيقي، بل إن البنية التنغيمية تتوسط علاقة بنية البؤرة ونمط نبر المركب مما يجعل التنغيم سابقا عن النبر.

### 4.3.3 علاقة البؤرة والتطريز في العربية القرآنية:

يعتقد معظم التوليديين أن قواعد نبر اللغة هي المتحكم الفعلي في تحديد مركز البروز التطريزي داخل المكون المبأر، وأن ذلك البروز يصادف المقطع الحامل للبروز الأكبر داخل المركب وفق قاعدة النبر النووي، والذي سيقترن بالمقطع الختامي للكلمة في أقصى يمين المركب[1]، وفي أقصى يساره بالنسبة للغة العربية.

إلا أننا نرى - وفق النموذج المتبنى- أن المتحكم ليس النبر بل البنية التنغيمية بعامة، ونبر العلو الموسيقي بخاصة ضمن علاقته بالبؤرة؛ ذلك أن نبر العلو الموسيقي يسند إلى مكونات في حجم الكلمة أوأقل منها في البنية التركيبية، وأنه يقترن بالمقطع البارز إيقاعيا. وقد بينا سابقا أن الكلمة الحاملة للمقطع البارز إيقاعيا تمثل البؤرة.

إلا أن تبيان الأمر يقتضي أحيانا إقحام ما سمته سيلكورك سابقا "البؤرة المدمجة" في بؤرة أخرى. ولعل هذا المفهوم سيساعد دارس تنغيم القول القرآني على تأويل الجمل الملتبسة والمتنازع على تأويلها بين أصحاب كتب (الاحتجاج للقراءات الشاذة)، وكتب (إعراب القرآن)، وكتب (التفسير)، وبعض المؤلفات (النحوية)...الخ.

وسنقدم فيما يلي جملا تتوفر كل واحدة منها على معنيين تنغيميين (المعنى التنغيمي يتضمن المكون التقريري والبنية الإخبارية/ مكون بنية البؤرة)، مما يستلزم بالتبع بنيتين للبؤرة، على أن نقدم لاحقا نموذجين يستدعيان إقحام البؤرة المدمجة.

(73.2): "ليس هو ابنك"[2]

---

(1) راجع قاعدة النبر النووي في: Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P. 10, 23, 90.

(2) هذه الجملة مجتزأة من نص لابن جني سابق فيه تنازع في التأويل، وقال فيه: "وعلى ذكر طول الأصوات وقصرها لقوة المعاني المعبر بها عن وضعها ما يحكى أن رجلا ضرب ابنا له، فقالت له أمه: لا تضربه، **ليس هو ابنك**؛ فرافعها إلى القاضي فقال: هذا ابني عندي، وهذه أمه تذكر أنه ليس مني. فقالت المرأة: ليس الأمر على ما ذكره، وإنما أخذ يضرب ابنه فقلت له: **لا تضربه ليس هو ابنك [ابناك]، ومدت فتحة النون جدا**، فقال الرجل: والله ما كان منه هذا **الطويل الطويل**"، انظر: ابن جني، أبا الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 2، ص. 210.

(74.2): (ونادى نوحٌ ابناه)[1]

(75.2): ﴿ءَآللَّهُ أَذِنَ لَكُمْ﴾[2]

(76.2): ﴿ءَآلْـَٔنَ﴾[3]

(77.2): ﴿أَلَيْسَ لِي مُلْكُ مِصْرَ﴾[4]

(78.2): ﴿مَّن ذَا ٱلَّذِي يُقْرِضُ ٱللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا﴾[5]

(79.2): ﴿مَآ أَغْنَىٰ عَنكُمْ جَمْعُكُمْ﴾[6]

(80.2): ﴿فَلْيَمْدُدْ لَهُ ٱلرَّحْمَـٰنُ مَدًّا﴾[7]

ففي المثال الأول (73.2)؛ يمكن القول: إن البؤرة يمثلها الفعل (ليس)، فهو الخبر الجديد الذي فاجأ الرجل بإسقاط الأبوة عنه "فرافعها إلى القاضي فقال: هذا ابني عندي، وهذه أمه تذكر أنه ليس مني"، لكن الأم رفضت هذا المعنى التنغيمي (أي المكون التعبيري وبنية البؤرة)، ومن ثم رفضت أن تكون (ليس) هي الخبر الجديد/ البؤرة، وقالت أمام القاضي: ليس الأمر على ما ذكره [أي ليس (ليس) خبرا جديدا أوبؤرة]، وإنما أخذ يضرب ابنه فقلت له: **لا تضربه ليس هو ابنك [ابناك]، ومدت فتحة النون جداً، وبذلك فهي** تؤكد على أن الخبر الجديد أوالبؤرة إنما هو كلمة (ابنك) لذلك "مدّت فتحة النون جداً، مما يعني أنه المقطع المنبور نبرا رئيسا والذي يقترن به نبر العلو الموسيقي البارز إيقاعيا، والكلمة التي لها هذه المواصفات هي – بحسب سيلكورك- البؤرة. ويمكن أن تمثل أصواتيا لتلك الكلمة: / ء ِ ب ن َ َ ك َ / [8].

---

(1) قراءة شاذة لقوله تعالى (ونادى نوح ابنه)، هود، آ. 42. وقد نقلناها عن ابن جني، أبي الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيان وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 1، ص. 322.

(2) سورة يونس، آ. 59.

(3) السورة نفسها، آ. 91.

(4) سورة الزخرف، آ. 51.

(5) سورة البقرة، آ. 245.

(6) سورة الأعراف، آ. 47.

(7) سورة مريم، آ. 75.

(8) نقحم همزة عند التمثيل لهمزة الوصل طبقا لقاعدة: أدرج صامتا سابقا لحركة تحت عجرة الصدر، التي نستعيرها من السغروشني، إدريس (1987): **مدخل للصواتة التوليدية**، ص. 92.

وهذا يتطابق تطابقا تاما مع قواعد النبر السابقة؛ إذ يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع ما قبل الأخير في الكلمة والذي يقع عليه النبر الرئيس حتى ولو كان مقطع ما قبل الأخير مقطعا خفيفا (ص مص) وذلك إذا لم يكن الذي قبله (ص مص) كذلك. والحال أنه هنا (ص مص ص).

ولكن الأب رفض هذا التبئير رفضا قويا: "والله ما كان منه هذا **الطويل الطويل**". وبهذا يتضح أن ثمة معنيين تنغيميين، وبؤرتين مختلفتين بالتبع.

ولعل المثال الثاني (74.2) يشبه كثيرا المثال الأول؛ حيث إن تبئير (ابنه) جعله يقرن نبر العلو الموسيقي بمقطع / ن ـَ ـَ/ الذي أصبح طويلا، وقد قدمت لذلك تفسيرات ردها ابن جني بقوله: "وقرأ (ابناه) ممدودة الألف السدي على النداء، وبلغني أنه على الترثي (...) وقراءةُ السدي (ابناه) يريد بها الندبة، وهو معنى قولهم الترثي. وهو على الحكاية: أي قال له: يا ابناه، على النداء. ولو أراد حقيقة الندبة لم يكن بُدّ من أحد الحرفين: يا ابناه، أو وا ابناه، كقولك فيها: وا زيداه، ويا زيداه"[1].

ولاشك أن الخبر الجديد والهام في هذه الجملة هو (ابنه) فالموقف عصيب حيث أوشك الابن على الغرق. فهذا إذن معنى تنغيمي، ولا شك أن تحويل البروز الإيقاعي الأكبر إلى مقطع آخر في كلمة أخرى سيجعلها هي البؤرة الجديدة، وأما تخريج هذا (المد)/ التنغيم على أنه ندبة فترده قواعد النحو العربي التقليدي، كما بين ابن جني.

وفي المثالين (75.2)، و(76.2): (آلله أذن لكم)، و(آلآن)، تمثل همزة الاستفهام بؤرة حيث يقع النبر الرئيس فوقها ويقترن بمقطعها الوحيد نبر العلو الموسيقي الذي يعتبر المقطع البارز إيقاعيا، وليكون ذلك لابد أن يحقق ذلك المقطع / ء ـَ ـَ ل ل ـَ ـَ ـَ ه ـُ.../ بالنسبة للمثال (77.2) و/ ء ـَ ـَ ـَ ل ل ـَ ـَ ـَ ن ـَ/ بالنسبة للمثال (76.2).

فعلى همزة الاستفهام يقع البروز الإيقاعي الأكبر، ولذلك سَمَّتْ كتب القراءات هذا (المد) مد الفرق "لأنه يفرق بين الخبر والاستفهام"[2]، وأما تحويل البروز الإيقاعي الأكبر إلى مقطع في كلمة أخرى فإنه سيعطي معنى تنغيمي آخر، فتصبح الجملة تدل على الخبر بدل الاستفهام، ومن ثم نحصل على بؤرة جديدة. ولذلك فالقراء أجمعوا على مد هذه الأحرف، ولم يحذفوا المد، كي لا يشتبه الخبر بالاستفهام لو قيل: الآن[3]، أوالله.

---

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيان وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 1، ص. 322-323.

(2) انظر من بين آخرين: السيوطي، جلال الدين (1973): **الاتقان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 98.

(3) الزجاج (1986): **إعراب القرآن**، ج. 1، ص. 362.

وفي مقابل الأمثلة السابقة تفقد همزة الاستفهام البروز الإيقاعي الأكبر في (77.2)، ومن هاهنا لا تصبح بؤرة إنما البؤرة ستنتقل إلى كلمة (ليس) وسيقترن نبر العلو الموسيقي بمقطعها البارز / ل ـَ ي س ـَ/ ، ومن ثم فإن هذا المحنى التنغيمي الجديد أعطى بؤرة جديدة، وانقلبت دلالة الجملة من الاستفهام إلى الإثبات مع الافتخار[1].

وفي المثال(78.2): ﴿مَّن ذَا ٱلَّذِى يُقْرِضُ ٱللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا﴾ يقول الزجاج: في الآية السؤال عن المقرض، لا عن الإقراض؛ ولكنه حمل على المعنى؛ فصار السؤال عن المقرض، كالسؤال عن الإقراض"[2] إذن ثمة معنيان تنغيميان محتملان تنتج عنهما بؤرتان مفترضتان؛ فالمعنى التنغيمي الأول هو ناتج عن اقتران نبر العلو الموسيقي بالمقطع الأحادي البارز في كلمة الاستفهام (من): / م ـَ ن/ فهو الإخبار الجديد المطلوب، وثمة معنى تنغيمي آخر يصير فيه السؤال عن المقرض، كالسؤال عن الإقراض، ولا يصح هذا التأويل إلا إذا أصبحت كلمة (يقرض) بؤرة يحمل مقطعها المنبور نبرا رئيسا نبر العلو الموسيقي البارز إيقاعيا / ي ـُ ق رِـ ض ـُ/ .

ويقول العكبري بشأن المثال (79.2): ﴿مَآ أَغْنَىٰ عَنكُمْ جَمْعُكُمْ﴾: يجوز أن تكون ما نافية واستفهاما[3]. وتأويل الجملة على النفي يشرحه النسفي بقوله: نادى أصحاب الأعراف رجالا من رؤوس الكفرة يعرفونهم بسيماهم قالوا: ما أغنى عنكم جمعكم" المالَ أوكثرتكم واجتماعكم وما نافية"[4]. يقتضي أن تكون كلمة (ما) بؤرة مما يعني أن مقطعها الأحادي المنبور نبرا رئيسا والذي يقترن به نبر العلو الموسيقي البارز إيقاعيا[5]. ويمكن أن نمثل أصواتيا لتلك الكلمة: / م ـَ ـَ / ، بينما كلمة (أغنى) / ء ـَ غ ن ـَ ـَ/ وإن كان مقطعها الأول من النهاية يحمل نبر العلو الموسيقي إلا أنه ليس الأبرز إيقاعيا. بينما يقتضي تأويل

---

(1) الزركشي، بدر الدين (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 2، ص. 348.

(2) الزجاج (1986): **إعراب القرآن**، ج. 2، ص. 624.

(3) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): **إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن**، ص. 282.

(4) النسفي، عبد الله بن أحمد (د.ت): **مدارك التنزيل**، ج. 2، ص. 14.

(5) لقد سبق أن أوردنا قول السمرقندي في منظومته أن الصوت يرتفع بـ(ما) إن دلت على النفي أو الجحد ولكنه يعود للانخفاض في حالات أخرى ونعتبر ما سماه ارتفاعا هو بمثابة دليل على نبر علو موسيقي بارز إيقاعيا على المقطع الحامل له، والانخفاض هو دليل على انعدام البروز، لنتأمل قوله مجددا:

إذا (ما) لنفي أو لجحد فصوتها ارفعن وللاستفهام مكن وعدلا

وفي غير اخفض صوتها والذي بما شبية بمعناه فقسه لتفضُلا، انظر: الهمذاني، أبا العلاء العطار (مخطوط): **التمهيد**، ص. 119ظ- 120و، نقلا عن: قدوري، غانم الحمد (1986): **الدراسات الصوتية عند علماء التجويد**، ص. 567.

الجملة نفسها على الاستفهام للتقريع والتوبيخ[1]، أن يحمل المقطع الأول من الأخير في كلمة (أغنى) /ء ـَ غ ن ـَ ـَ/ بروزا إيقاعيا، وتكون هذه الكلمة هي البؤرة وليس (ما) ومن هاهنا يتبين أن الأدوات ليست هي التي تحمل المعاني كما دافع النحاة العرب القدماء، بل هو المعنى التنغيمي للمركب، وتتحمل البؤرة تحديدا الدور الأبرز في هذا. وبهذا يتضح أن ثمة معنيين تنغيميين، وبؤرتين مختلفتين بالتبع.

وفي المثال الأخير(80.2)؛ نقف مرة أخرى على تأويلين مختلفين للجملة القرآنية ويمكن أن نستبين هذين التأويلين من خلال قول الثعالبي: "وأما قوله سبحانه: ﴿قُلْ مَن كَانَ فِي ٱلضَّلَٰلَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ ٱلرَّحْمَٰنُ مَدًّا﴾ يحتمل أن يكون بمعنى الدعاء والابتهال؛ كأنه يقول: (الأضل منا ومنكم مد الله له أي أملي له حتى يؤول ذلك إلى عذابه)، ويحتمل أن يكون بمعنى الخبر أنه سبحانه هذه عادته الإملاء للضالين حتى إذا رأوا ما يوعدون أما العذاب أي في الدنيا بنصر الله للمؤمنين عليهم وأما الساعة فيصيرون إلى النار"[2].

إن تأويل الدعاء يقتضي أن تكون كلمة (الرحمان) بؤرة ويحمل مقطعها الثاني من النهاية / م ـَ ـَ/ البروز الإيقاعي الأقوى. بينما يستدعي تأويل الدعاء أن تكون كلمة (مدا) بؤرة، ويحمل مقطعها الأول من النهاية البروز الأكبر أي / د ـَ ن/.

وللتمثيل على ضرورة إقحام البؤرة المدمجة لتأويل بعض النماذج المعقدة نتأمل الجملتين التاليتين:

(81.2): محمد **الذي فاز**.

(82.2): محمد **الذي** فاز.

فلكل جملة معنى تنغيمي خاص، ويكون المركب الاسمي مبأرا سواء كانت الجملة (81.2) جوابا عن سؤال: (83.2): هل علي الذي فاز؟ حيث تكون (الذي) هي الخبر الجديد أوالبؤرة[3]، أوكانت جوابا عن سؤال: (84.2): ما بال محمد؟ فيكون الخبر الجديد أوالبؤرة المفترضة هي العبارة المكتوبة بخط بارز (**الذي فاز**) كما في (82.2)، بيد أنه ليس هناك تماثل في بنية بؤرة الجملتين. يمثل المكون (س) التابع للمركب الاسمي في (82.2) خبرا جديدا بينما يكون الفعل (فاز) خبرا قديما وهذا ما يبرر فقدانه للبروز.

---

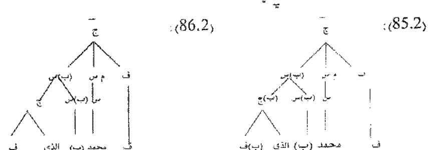
(1) انظر: الشوكاني، محمد بن علي (د.ت): **فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علمي التفسير**، ج. 2، ص. 208.

(2) الثعالبي، عبد الرحمن بن محمد (د.ت): **الجواهر الحسان في تفسير القرآن**، ج. 3، ص. 18.

(3) إضافة إلى (فاز) التي هي بؤرة، ولكن لا تعنينا بشكل مباشر؛ إذ هدفنا في هذا المقام هو إبراز البؤرة المدمجة. ونذكر بما أشارت إليه سيلكورك أعلاه عن إمكانية تعدد البؤرة.

إذن قد يكون المكون المشرف على (فاز) مبأرا وهو (ج) في حالتنا، بينما قد لا يكون مكون من مكوناته الفرعية مبأرا.

وتبين الجملتان (81.2) و(82.2) أن تبئير مكون داخل المركب الاسمي يكون مستقلا استقلالا فعليا عن بؤرة المركب الاسمي، ولبيان هذه المعطيات لابد من توظيف البؤرة المدمجة. وهذا ما ستشرحه التمثيلات التالية حيث يمثل لبنيتي البؤرتين (81.2) و(82.2) على التوالي بـ(85.2) و(86.2)، وذلك عندما تكون ثمة بؤرة للمركب الاسمي:




وبهذا تحقق قاعدة البؤرة الأساس، وقاعدة البؤرة المركبية؛ إذ كل مكون مرتسب في عجرة أعلى فهو بؤرة، والبنيات المبأرة هاته توفر أساس المعاني التنغيمية المطلوبة.

ومن كل ما تقدم تتضح نجاعة هذا التحليل المعتمد أساسا على مفاهيم البؤرة والمعنى التنغيمي والبروز الإيقاعي ونبر العلو الموسيقي... في تأويل الجمل العربية، خاصة في غضون النص القرآني الذي تميز بتعدد القراءات والروايات، وتنوع التأويلات. ومن شأن اعتماد هذا التحليل أن يسهم في إلقاء أضواء هامة على الدلالة القرآنية[1]. ومن شأن اعتماد هذا التحليل أن يقدم تفسيرا أنيقا ومتسقا للتأويلات الدلالية لكثير من الآيات القرآنية، وفي هذا رد على الذين يشككون في أن يقوم التنغيم بأي دور في الدلالة القرآنية[2].

### 5.3.3 العلاقة بين التنغيم والملامح التطريزية في العربية القرآنية:

نود في هذا القسم أن نستخلص علاقة التنغيم بالملامح التطريزية الأخرى انطلاقا من فرضية أسبقية نبر العلو الموسيقي وهيمنته. وسنقدم الدلائل التي تدعم هذه الفرضية انطلاقا من التراث التطريزي العربي معززة بالأمثلة القرآنية.

---

(1) انظر من بين آخرين دور اللغة في التفسير القرآني: الجطلاوي، الهادي (1998): **قضايا اللغة في كتب التفسير: المنهج التأويل الإعجاز**، وإن كان غياب توظيف التنغيم في التحليل يخل بهذه الدراسة.

(2) انظر من بين آخرين هذا الرفض في: رمضان، محيي الدين (2001): **هل في العربية الفصيحة تنغيم؟**، ص. 54- 64.

ففي ما يتعلق بعلاقة التنغيم بالنبر والإيقاع، ترى سيلكورك أن اقتراح نبر العلو الموسيقي نظرية أولى لعلاقة التنغيم بنبر المركب يقوم على مكونين رئيسين، هما:

- قاعدة نبر العلو الموسيقي (ونختزلها في: (ق ن ع م).
- وقاعدة النبر النووي (ونختزلها في: (ق ن و).

**قاعدة نبر العلو الموسيقي تضمن أن البروز الإيقاعي لأي مقطع حامل لنبر العلو الموسيقي سيصبح أعظم من مقطع غير حامل له.** فعلى سبيل المثال إن هذه القاعدة مسؤولة عن الاختلافات في البروز الإيقاعي في lake HILL وLAKE hill [بحيرة تلية] التي ترتبط بالاختلافات في حضور نبر العلو الموسيقي. تبعا لقاعدة نبر العلو الموسيقي، تبنى الشبكات للمثلين السابقين على النحو التالي: (84.2ب) و(85.2ب)، على التوالي.

```
(87.2):   x    x          (88.2):  x     x
          x    x                   x     x
          x    x                   x     x
أ.      Lake  HILL          أ.     LAKE Hill
               |                    |
       نبر العلو الموسيقي
               ⇩                   ⇩
            ق ن ع م              ق ن ع م
               x                   x
          x    x                   x     x
          x    x                   x     x
          x    x                   x     x
ب.      Lake  HILL          ب.     LAKE Hill
               |                    |
       نبر العلو الموسيقي
```

تضمن قاعدة النبر النووي البروز الإيقاعي الأعظم من مكون الجهة اليمنى في مجال سلكي عندما تظهر كل المقاطع نبر علو موسيقي، كما في LAKE HILL. ستبرهن الباحثة في هذا القسم على أن كل نبر علو موسيقي يحمله المقطع فإنه يملك، على الأقل، نقرة المستوى الرابع في المدرج العروضي (المقحمة من قبل قاعدة نبر العلو الموسيقي) وهكذا يصبح اشتقاق LAKE HILL على النحو التالي:

قاعدة النبر النووي (ق ن و= NSR) هي أيضا مطالبة بأن تطبق في غيبة أي نبرات للعلو موسيقي في العموم، وتمنح الاشتقاق في (89.2).

(89.2):

|  |  |  |  |  |
|---|---|---|---|---|
|  |  |  | x |  |
| x | x |  | x | x |
| x | x | ⇨ | x | x |
| x | x |  | x | x |
| Lake | HILL |  | Lake | HILL |

وبهذا يتضح أن قاعدة النبر النووي هي المسؤولة عن التعميم القاضي بأن نبر المقطع الثقيل الأخير (الحامل لنبر العلو الموسيقي) هو الأكثر بروزا[1].

ومن جهة أخرى. لابد من الإشارة إلى أنه علاوة على إبعاد الأشجار العروضية من وصف أنماط نبر المركب، هناك شيء آخر جاءت به نظرية سيلكورك الإيقاعية وهو أن التنظيم الإيقاعي لقول لا يمكن أن يصف بدون النظر إلى خاصياته التنغيمية، وهذا بخلاف ما يزعمه ليبرمان وبرينس (1977). حقا إن مقاربة بعض التوليديين، من قبيل ليبرمان (1975) الذين تفحصوا العلاقة بين نبر المركب والتنغيم، تنظر إلى أنماط نبر المركب لقول معين على أنها سابقة منطقيا، وأنها تحدد احتمالات تحقيق نطاقها التنغيمي.

الفرضية المنتشرة على نطاق واسع هي أن بعض العناصر النغمية المكونة للنطاق التنغيمي تقترن بـ(النبر الرئيس) لكلمات الجملة بصفتها وظيفة المكان الذي تشغله الكلمات داخل أنماط نبر المركب في الجملة. بعبارة أخرى، هذه العناصر النغمية تؤخذ لتكون استوائية بالنسبة لعمليات البروز الإيقاعية المحلية المحددة من قبل مبادئ نبر المركب. وتعتقد سيلكورك أن هذه النظرية التي سماها ليبرمان 'العلاقة بين النص والألحان' هي نظرية تشكل وهما، وأن الحاجة ماسة إلى نظرية مختلفة اختلافا جذريا لعلاقة التنغيم ونبر المركب.

ومن هنا إن فرضية سيلكورك هي أن 'الاختيارات' المقامة من قبل النحو بشأن الخاصيات التنغيمية لقول معين تعين، في الواقع، حدود سلسلة الأنماط الممكنة للبروز الإيقاعي داخل القول، ومن ثم فهي تحدد بالنتيجة جزئيا من قبل الخاصيات التنغيمية. وقد برهنت الباحثة على أن العناصر النغمية المرتبطة بالنبر (التي، تبعا لبيرهامبيرت 1980 أخذتها لتكون *نبرات العلو الموسيقي* بالنسبة للنطاق التنغيمي) تستند

---

(1) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax**: The Relation between Sound and Structure, P. 274- 276

للكلمات في البنية السطحية بصرف النظر عن أنماط نبر المركب، وأن أنماط نبر المركب تلك تحدد جزئيا على أنها وظيفة لتمركز حمل الكلمات للنبر والعلو الموسيقي في الجملة.

إن حضور نبر العلو الموسيقي فوق كلمة ضمن مكون يستلزم أن الكلمة لها بروز إيقاعي أكبر من أي كلمة داخل المكون الذي لا يحمل نبر علو موسيقي. هذا المبدأ سمته *قاعدة نبر العلو الموسيقي*. وقاعدة نبر العلو الموسيقي قد تسيطر على قاعدة النبر النووي بالنتيجة، لكن قد يسقط هذا الافتراض إذا غاب نبر العلو الموسيقي، لتنتصر قاعدة النبر النووي. إذن تنتقي قاعدتا النبر النووي ونبر العلو الموسيقي سويا مواضع البروز المركبي (الأكبر) داخل الجملة.

إن تخطيط نظرية "أولية نبر العلو الموسيقي" على هذا النحو قد اقترحتها على الباحثة بيرهامبيرت (في حوار شخصي)، رغم أن الفكرة لم يتم تبنيها في بيرهامبيرت (1980).

وتتيح نظرية "أولية نبر العلو الموسيقي" في العلاقة بين النص وألحانه وصفا متبصرا للعلاقة بين نبرات العلو الموسيقي والبروز الإيقاعي المركبي أكثر مما تتيحه نظرية "النبر" المتبناة بقوة من قبل ليبرمان وبرينس (1977) وعموم التوليديين. وتعتقد الباحثة كذلك أنها تتيح فهما جيدا للكيفية التي تخص بها الملامح الصواتية فوق القطعية للجملة "معناها التنغيمي"، خصوصا التي تتضمن بنية بؤرتها. وتزعم بأن مركب النبر هو خارج موضوع المعنى أوالتداوليات، إن حضور أوغياب نبر العلو الموسيقي فوق الكلمة وحده هو الذي يؤخذ بعين الاعتبار في تأويل جملة ما لأغراض دلالية وتداولية، وبالتالي تلك المبادئ من قبيل قاعدة النبر النووي هي "استثنائية" و"صواتية" في واقع الأمر[1].

ومن هاهنا إن فرضية أسبقية نبر العلو الموسيقي وهيمنته تجعل التنغيم عاملا إيقاعيا؛ إذ لا يمكن الحديث عن الإيقاع في معزل عن الخاصيات التنغيمية، خلافا لما ردده ليبرمان وبرينس (1977) بصفة خاصة. ولعل هذا التصور تعضده حدوس كثيرة وردت في سياقات أخرى، ولا نرى مانعا من إقامة جسور بينها وبين فرضية أولية نبر العلو الموسيقي أوهيمنة التنغيم.

ففي ما يتعلق بالنبر نذكر بمواقف الفلاسفة العرب القدامى الذين اعتبروا النبرات من أحوال النغم، وأنها هيئات نغمية، وأن العرب تستعمل النبرات بالنغم عند المقاطع وفي هذا الصدد يقول ابن سينا (1954): "ومن أحوال النغم: النبرات، وهي هيئات في النغم مدية غير حرفية، يبتدأ بها تارة، وتخلل الكلام تارة، وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام، وربما تقلل. ويكون فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع ليتصور ولتفخيم الكلام. وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل إنه متحير أوغضبان،

---

(1) المصدر نفسه، ص. 144- 145.

أوتصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أوتضرع أوغير ذلك. وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل أنّ النبرة قد تجعل الخبر استفهاما، والاستفهام تعجبا وغير ذلك[1].

ويقول ابن رشد (1959) في السياق ذاته: إلا أن العرب يستعملون النبرات بالنغم عند المقاطع الممدودة، كانت أواسط الأقاويل أوفي أواخرها. وأما المقاطع المقصورة فلا يستعملون فيها النبرات والنغم إذا كانت في أوساط الأقاويل. وأما إذا كانت في أواخر الأقاويل فإنهم يجعلون المقطع المقصور ممدودا [...] وقد يمدون المقاطع المقصورة في أواسط الأقاويل إذا كان بعض الفصول الكبار ينتهي إلى المقاطع مقصورة في أقاويل جعلت فصولها الكبار تنتهي إلى مقاطع ممدودة [...] وبالجملة إنما يمدون المقطع المقصور عند الوقف[2].

أما في ما يرتبط بعلاقة التنغيم بالإيقاع ففي البداية نلفت النظر إلى الربط الذي عقدته الدراسات اللسانية الغربية والعربية بين التنغيم والإيقاع؛ حيث تطلق تلك الدراسات على التنغيم موسيقى الكلام أوالنبر الموسيقي[3].

وقارن الفلاسفة العرب القدامى بين التنغيم والإيقاع؛ حيث اعتبر ابن سينا (1954) أن الأنغام التي من أحوالها النبرات قد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة[4].

ومن جهة أخرى، يعرف ثلة من اللسانيين التنغيم من خلال عناصر موسيقية إيقاعية؛ وفي هذا السياق يقول روبنس (1964): التنغيم أوالتنوعات التنغيمية intonation tunes هي تتابعات مطردة لأنواع مختلفة من درجات العلو الموسيقي فوق جملة كاملة، أوأجزاء متتابعة[5].

وفي السياق ذاته يقول ماريو بباي (1998): أما التنغيم فهو عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أوالإيقاعات في حدث كلامي معين[6].

فإذا كان التنغيم يتأسس على توالي درجات العلو الموسيقي للصوت Pitch، صعودا وهبوطا، أوعلى توالي ذرات نغمية من (ع) و(خ) حسب تصورنا، فإن توالي هذه العملية وتناوب أزمنة أوفترات (ع) و(خ) داخل المركبات التنغيمية يشكل إيقاعا يتنوع بتنوع عمليات النطاقات التنغيمية. ومن هذه الزاوية

---

(1) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (1954): **الخطابة**، ص. 198.

(2) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1959): **تلخيص الخطابة**، ص.100.

(3) انظر على سبيل المثال: Malamberg, B (1974): **Phonétique Générale**, P.201. وأنيس، إبراهيم (1979): **الأصوات اللغوية**، ص. 175، وبشر، كمال محمد (1980): **علم اللغة العام: الأصوات**، ص. 184.

(4) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (1954): **الخطابة**، ص. 198، وانظر كذلك: ابن رشد، أبا الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1959): **تلخيص الخطابة**، ص. 287.

(5) Robins, R, H (1964): **General Linguistics**, P. 117.

(6) ماريو بباي (1998): **أسس علم اللغة**، ص. 93.

بالذات ينبغي أن ننظر للتنغيم باعتباره عاملا إيقاعيا، وأن نستبين الوظيفة الإيقاعية للتنغيم؛ فالإيقاع يستمد تعريفه من ائتلاف أوتآليف الأنغام. فالأنغام تتآلف فتتوالى مشكلة بذلك لحنا شريطة أن تتخلل النغم المتوالية أزمنة، والإيقاع هو تقسيم لمدة الصوت، والنغم تقسيما متناسبا[1].

لنتأمل مليا الدور الإيقاعي للتنغيم من خلال أسلوب الاستفهام في الآيات التالية:

(91.2): ﴿نَحْنُ خَلَقْنَـٰكُمْ فَلَوْلَا تُصَدِّقُونَ ۝ أَفَرَءَيْتُم مَّا تُمْنُونَ ۝ ءَأَنتُمْ تَخْلُقُونَهُۥٓ أَمْ نَحْنُ ٱلْخَـٰلِقُونَ ۝ نَحْنُ قَدَّرْنَا بَيْنَكُمُ ٱلْمَوْتَ وَمَا نَحْنُ بِمَسْبُوقِينَ ۝ عَلَىٰٓ أَن نُّبَدِّلَ أَمْثَـٰلَكُمْ وَنُنشِئَكُمْ فِى مَا لَا تَعْلَمُونَ ۝ وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ ٱلنَّشْأَةَ ٱلْأُولَىٰ فَلَوْلَا تَذَكَّرُونَ ۝ أَفَرَءَيْتُم مَّا تَحْرُثُونَ ۝ ءَأَنتُمْ تَزْرَعُونَهُۥٓ أَمْ نَحْنُ ٱلزَّٰرِعُونَ ۝ لَوْ نَشَآءُ لَجَعَلْنَـٰهُ حُطَـٰمًا فَظَلْتُمْ تَفَكَّهُونَ ۝ إِنَّا لَمُغْرَمُونَ ۝ بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ ۝ أَفَرَءَيْتُمُ ٱلْمَآءَ ٱلَّذِى تَشْرَبُونَ ۝ ءَأَنتُمْ أَنزَلْتُمُوهُ مِنَ ٱلْمُزْنِ أَمْ نَحْنُ ٱلْمُنزِلُونَ ۝ لَوْ نَشَآءُ جَعَلْنَـٰهُ أُجَاجًا فَلَوْلَا تَشْكُرُونَ ۝ أَفَرَءَيْتُمُ ٱلنَّارَ ٱلَّتِى تُورُونَ ۝ ءَأَنتُمْ أَنشَأْتُمْ شَجَرَتَهَآ أَمْ نَحْنُ ٱلْمُنشِـُٔونَ ۝ نَحْنُ جَعَلْنَـٰهَا تَذْكِرَةً وَمَتَـٰعًا لِّلْمُقْوِينَ ۝ فَسَبِّحْ بِٱسْمِ رَبِّكَ ٱلْعَظِيمِ﴾[2]

(92.2): ﴿خَلَقَ ٱلْإِنسَـٰنَ مِن صَلْصَـٰلٍ كَٱلْفَخَّارِ ۝ وَخَلَقَ ٱلْجَآنَّ مِن مَّارِجٍ مِّن نَّارٍ ۝ فَبِأَىِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ۝ رَبُّ ٱلْمَشْرِقَيْنِ وَرَبُّ ٱلْمَغْرِبَيْنِ ۝ فَبِأَىِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ۝ مَرَجَ ٱلْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ ۝ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَّا يَبْغِيَانِ ۝ فَبِأَىِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ۝ يَخْرُجُ مِنْهُمَا ٱللُّؤْلُؤُ وَٱلْمَرْجَانُ ۝ فَبِأَىِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾[3]

(93.2): ﴿أَمَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ مَّا كَانَ لَكُمْ أَن تُنۢبِتُوا۟ شَجَرَهَآ ۗ أَءِلَـٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ بَلْ هُمْ قَوْمٌ

---

(1) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 370.

(2) سورة الواقعة، آ: 57- 74.

(3) سورة الرحمن، آ: 14- 23.

يَعْدِلُونَ ﴿٦٠﴾ أَمَّن جَعَلَ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَجَعَلَ خِلَٰلَهَآ أَنْهَٰرًا وَجَعَلَ لَهَا رَوَٰسِىَ وَجَعَلَ بَيْنَ ٱلْبَحْرَيْنِ حَاجِزًا ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴿٦١﴾ أَمَّن يُجِيبُ ٱلْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكْشِفُ ٱلسُّوٓءَ وَيَجْعَلُكُمْ خُلَفَآءَ ٱلْأَرْضِ ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ ﴿٦٢﴾ أَمَّن يَهْدِيكُمْ فِى ظُلُمَٰتِ ٱلْبَرِّ وَٱلْبَحْرِ وَمَن يُرْسِلُ ٱلرِّيَٰحَ بُشْرًۢا بَيْنَ يَدَىْ رَحْمَتِهِۦٓ ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ تَعَٰلَى ٱللَّهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴿٦٣﴾ أَمَّن يَبْدَؤُا۟ ٱلْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُۥ وَمَن يَرْزُقُكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلْأَرْضِ ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ قُلْ هَاتُوا۟ بُرْهَٰنَكُمْ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴿٦٤﴾ قُل لَّا يَعْلَمُ مَن فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ٱلْغَيْبَ إِلَّا ٱللَّهُ﴾[1]

إن تناوب المركبات التنغيمية، وتناوب النطاقات التنغيمية داخل المركبات، وتناوب الذرات النغمية (ع) و(خ) الناتجة عن الاستفهام مع نظيرتها الناتجة عن الخبر يشكل إيقاعا متنوعا نتيجة تناوب عمليات العلو والانخفاض.

وفي سورة النمل يتكرر أسلوب الاستفهام بنغمته المميزة الخاصة في قوله تعالى: ﴿خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ﴾ [...]أمَّنْ [...]أمَّنْ [...])

إن تكرار اسلوب الاستفهام المصدر بـ(أمَّنْ) بنطاقه التنغيمي الخاص مع تكرار عبارة: (أإلَهٌ مَعَ اللهِ) الاستفهامية بفتح همزة الاستفهام وكسر همزة (إلَهٌ) يحدث نغمة تعلو وتهبط [وتنخفض] ثم تعود لتعلو في النهاية لنفح النغمة عن الاستفهام الذي يقصد منه التوبيخ والتعجب ممن يجعلون مع الله إله آخر[2].

إن هذه الأشكال التنغيمية يؤدي تكرارها وفق متوالية معينة إلى تأسيس إيقاع قرآني متنوع بتنوع تلك الأشكال ونسب تكررها.

ونستطيع أن نلمس ما يحدث من إيقاع من خلال آيات الدعاء؛ حيث يوظف العلو، كما سبق أعلاه، يقول الصالح: الدعاء -بطبيعته- ضرب من النشيد الصاعد إلى الله، ولا يخلو وقعه في نفس الضارع المبتهل إلا أن تكون ألفاظه منتقاة. [...] أما القرآن نفسه فلم ينطق على لسان النبيين والصديقين والصالحين

---

(1) سورة النمل، آ: 59- 65.

(2) البياتي، سناء حميد (2000): التنغيم في القرآن الكريم، ص. 27.

إلا بأحلى الدعاء نغما، وأروعه سحر بيان![1] وإذا تذكرنا أن ابتهال الصالحين كثير في القرآن رغبا أورهبا. طمعا أوخوفا، استعجالا لخير أودفعا لشر[2]، أدركنا سرا من أسرار التنغيم ينبعث من كل مقطع من كتاب الله[3]. ويمكننا أن تلمّس ذلك من خلال المثالين التاليين:

(94.2): ﴿ٱلَّذِينَ يَذْكُرُونَ ٱللَّهَ قِيَـٰمًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِى خَلْقِ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَـٰذَا بَـٰطِلًا سُبْحَـٰنَكَ فَقِنَا عَذَابَ ٱلنَّارِ ﴿١٩١﴾ رَبَّنَآ إِنَّكَ مَن تُدْخِلِ ٱلنَّارَ فَقَدْ أَخْزَيْتَهُۥ ۖ وَمَا لِلظَّـٰلِمِينَ مِنْ أَنصَارٍ ﴿١٩٢﴾ رَّبَّنَآ إِنَّنَا سَمِعْنَا مُنَادِيًا يُنَادِى لِلْإِيمَـٰنِ أَنْ ءَامِنُوا۟ بِرَبِّكُمْ فَـَٔامَنَّا ۚ رَبَّنَا فَٱغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ عَنَّا سَيِّـَٔاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ ٱلْأَبْرَارِ ﴿١٩٣﴾ رَبَّنَا وَءَاتِنَا مَا وَعَدتَّنَا عَلَىٰ رُسُلِكَ وَلَا تُخْزِنَا يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِ ۗ إِنَّكَ لَا تُخْلِفُ ٱلْمِيعَادَ ﴿١٩٤﴾ فَٱسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّى لَآ أُضِيعُ عَمَلَ عَـٰمِلٍ مِّنكُم مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ﴾[4].

ففي هذه الآيات تهيمن الأنغام المنخفضة، في مستهلها، لكنها تصبح عالية على امتداد هذا الدعاء الطويل لتعود للانخفاض عند انتهائه. يقول قطب منبها على تزاوج التنغيم والإيقاع في هذه الآيات: "تنطلق ألسنتهم بذلك الدعاء الطويل، الخاشع الواجف الراجف المنيب ذي النغم العذب، والإيقاع المناسب، والحرارة البادية في المقاطع والأنغام![...] فهذا المد يمنح الدعاء رنة رخية، وعذوبة صوتية. تناسب جو الدعاء والتوجه والابتهال.

وهناك ظاهرة فنية أخرى.. إن عرض هذا المشهد: مشهد التفكر والتدبر في خلق السماوات والأرض، واختلاف الليل والنهار، يناسبه دعاء خاشع مرتل طويل النغم، عميق النبرات. فيطول بذلك عرض المشهد وإيحاءاته ومؤثراته، على الأعصاب والأسماع والخيال، فيؤثر في الوجدان، بما فيه من خشوع وتنغيم وتوجه وارتجاف.. وهنا طال المشهد بعباراته وطال بنغماته مما يؤدي غرضا أصيلا من أغراض التعبير القرآني، ويحقق سمة فنية أصيلة من سماته"[5].

---

(1) الصالح، صبحي (1958): **مباحث في علوم القرآن**، 337.

(2) انظر من بين آخرين: الغزالي، أبا حامد (د.ت): **إحياء علوم الدين**، ج. 1، ص. 261- 308.

(3) الصالح، صبحي (1958): **مباحث في علوم القرآن**، 337.

(4) سورة آل عمران، آ: 191- 195.

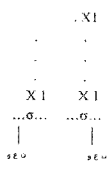
(5) قطب، سيد (1972): **في ظلال القرآن**، ج. 4، ص. 546-548.

وتشكل هذه الأمثلة نماذج لإبراز هذه الخاصية التي تعم القرآن الكريم كله، لـذلك حـق لـصبحي الصالح (1958) أن يقول في سياق حديثه عن الإعجاز في نغم القرآن: إن هذا القرآن – في كل سـورة منـه وآية، وفي كل مقطع منه وفقرة، وفي كل مشهد منه وقصة، وفي كل مطلع منه وختام- يمتاز بأسلوب إيقـاعي غني بالموسيقى مملوءا نغما، حتى لا يكون من الخطإ الشديد في هذا الباب أن نفاضل فيه بين سورة وأخرى، أونوازن بين مقطع ومقطع[1].

وحسبنا هذه الأمثلة التي تدعم فرضية استحالة الحديث عن الإيقاع في غيبة الخاصيات التنغيمية، ويمكن تلمس ذلك من خلال عرض أمثلة أخرى من مواقف قرآنية أخرى مثل النـدم والحسرة، أوالشـرط، أوالوعد والوعيد... الخ.

وعلى مستوى التمثيل – داخل المدرج العروضي- ترى سيلكورك (1984) أن هناك سببا معقـولا لاعتقاد أن قاعدة نبر العلو الموسيقي تقحم دائما نقرة المـستوى الثالـث علـى الأقـل، وربمـا نقـرة المـستوى الرابع. ودافعت، في واقع الأمر على أن تصاغ القاعدة على النحو التالي:

(95.2): قاعدة بروز نبر العلو الموسيقي:



شريطة أن: X1 هي في مستوى المدرج العروضي (ن1 ) حيث:

1. تكون (ن) أعظم مستوى (على الأقل) من مستوى أي نقرة غير مرصوفة مع نبر العلو الموسيقي؛
2. (ن) أكبر من 4 أوتساويها.

---

[1] الصالح، صبحي (1958): مباحث في علوم القرآن، 334.

إن القاعدة تطبق على مقطع مقرون بنبر العلو الموسيقي. وتذكرنا سيلكورك أنه لا يطلب بروز أدنى بالنسبة لاقتران نبر العلو الموسيقي. إن الباحثة تزعم أن قاعدة نبر العلو الموسيقي مسؤولة عن حقيقة أن لكل نبر علو موسيقي تحمله المقاطع حدا أدنى من البروز الإيقاعي.

وقبل أن تبسط القول في هذا المعطى ستتوقف عند وجوب إقحام قاعدة نبر العلو الموسيقي لبروز مستوى ثالث على الأقل. وتسجل بداية أنه ليس هناك مقطع يحمل نبر علو موسيقي ويكون قابلا للاتنبير. وبروز المستوى الثاني لا يمنع اللاتنبير، لكن يمنعه بروز المستوى الثالث، ويمكن للباحثة أن تشرح انعدام اللاتنبير، بافتراض مستوى ثالث، على الأقل، للبروز فوق المقاطع الضعيفة للكلمات عادة.

:(96.2)

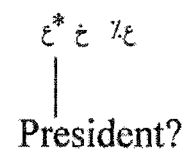
coffin مقابل coFFIN [تابوت]

refer مقابل Refer [يشير]

intolerable مقابل Intolerable [ثقيل الظل]

يجب أن نؤكد على أن انعدام اللاتنبير وبالتالي اختزال المصوت، في هذا المثال، لا يمكن أن يرد إلى الحضور المجرد لنبر العلو الموسيقي. في حين أنه يصح، في واقع الأمر، أن حضور نبر العلو الموسيقي (وعلى العموم، أي مادة نغمية) يحدث تطويلا، وهذا التطويل يجب أن يعتبر "مستوى متأخرا" شيئا ما، أومستوى أصواتيا، ومن أجل حضور شيء من المادة النغمية فوق المقطع لا ينبغي إعاقة هذا اللاتنبير "الصواتي" واختزال المصوت. ويتضح هذا من خلال معطى مفاده أنه عندما يتحقق، في الوقت نفسه، نبر المركب والنغم الحدي فوق مقطع منبور في الموقع الختامي من مركب تنغيمي، كما في (97.2)، فإن المصوت يملك قيمة مختزلة (حتى ولو طُوّل).

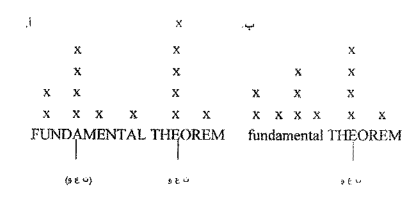
:(97.2)




يسجل أيضا أن افتراض نقرة المستوى الثالث سيعلل فشل وظيفة الكلمات في تجاوز اللاتنبير، واختزال المصوت وقواعد أخرى التي تمنحها "أشكالها الضعيفة" عندما يتم حملها لنبر العلو الموسيقي.

سبب آخر لافتراض نقرة المستوى الثالث مع نبرات العلو الموسيقي هو أنها ستشرح إزاحة نَبر الكلمة الرئيس" في perambulating [الطواف] عندما يحمل، في الوقت نفسه، المقطع الأول والثاني نبر العلو الموسيقي. في peRAMbuLAting، إن نبر المستوى الثاني في السابق فوق(at)، يكون الآن أكبر حجماً من نبر الكلمة الرئيس الأصلي، وهي حقيقة قد تضمن بقاعدة النبر النووي إذا كانت (at) في المستوى الثالث على الأقل، ذلك أن قاعدة النبر النووي لا "تستبين" إلا نقرات المستوى الثالث.

أخيرا، هناك اعتبار يشير بأن نقرة المستوى الرابع قد تقحم بقاعدة نبر العلو الموسيقي. إن تحول البروز يترجح عندما تحمل الكلمة الأولى نبر العلو الموسيقي فوق المقطع المتنازع عليه. فعلى سبيل المثال يفترض ترجح أن تطبق حركة النقرة على FUNDAMENTAL THEOREM [النظرية الأساس] أكثر من أن تطبق على fundamental theorem/ THEOREM. يُشرح افتراض بروز مستوى رابع مع نبرات العلو الموسيقي، بأن هناك تنازعا أكبر (على مستويين) في الحالة السابقة أكثر من الحالة الأخيرة، كما بيّن في (98.2أ) و(98.2ب).




يفترض، على الخصوص أن تكون (98.2أ) أقل تسامحا عند التعارض بفعل ما يستلزمه نطق التقطيع الزمني النبري الصعب المأخذ إلى حد كبير، ويمنح ذلك أن نقرة المستوى الرابع تحقق مقطعين فقط[1].

---

(1) المصدر نفسه، ص. 276- 278.

أما في ما يتعلق بعلاقة التنغيم والأنغام بالوقف لقد أشارت سيلكورك إلى أن حدود المركبات التنغيمية، كثيرا ما تتطابق مع الوقوف الحقيقية، التي تمثّل في نظريتها بوصفها مواقع صامتة في المدرج العروضي[1]. وحيث إن الجملة، في هذه النظرية، قد تتشكل من مركب تنغيمي أوما يزيد، وحيث إن لكل مركب تنغيمي نطاقا يتكون من وحدات نغمية مميزة صواتيا (نبرات العلو الموسيقي، والأنغام الحدية، والنبرات المركبية) والتي تقترن بكيفيات عديدة بمقاطع وحدة القول[2]، فإن الوقف يتخلل الجملة ويقع في حدها وكذا في حدود النطاقات التنغيمية ووسطها. "وبذلك لا يمكن تصور وقف لا يلازمه نطاق تنغيمي ما"[3]. وإذا كان النطاق التنغيمي هو متوالية من النغمات الذرية المتشكلة من (ع) و(خ) والتي تعكس(نبرات العلو الموسيقي، والأنغام الحدية، والنبرات المركبية)، فإن الوقف عند القراء[4] ينتج بحسب الحازمي النغمة المنحدرة في أغلب الأحيان، بينما تنشأ عن السكت النغمة المستوية كما في قوله تعالى: ﴿ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ عَلَىٰ عَبْدِهِ ٱلْكِتَٰبَ وَلَمْ يَجْعَل لَّهُۥ عِوَجَا ۜ ۝١ قَيِّمًا لِّيُنذِرَ﴾[5] فالسكت الذي على (قيّماً) **نغمة مستوية ترتفع بعد معاودة القراءة**[6].

ومن هنا نستطيع إدراك أن الوقف يسهم في تقطيع المركبات التنغيمية ومن تم في تحديد دلالة الجملة.

ويمثل المثالان التاليان نموذجا لإسهام الوقف في تقطيع المركبات التنغيمية:

(99.2): ﴿إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ﴾[7]

(100.2): ﴿إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ﴾

---

(1) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax**: The Relation between Sound and Structure, P. 28- 29.

(2) المصدر نفسه، ص. 285.

(3) حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنينة اللغة**، ج. 2، ص. 424.

(4) يميز القراء بين الوقف والسكت، ويعرفهما ابن الجزري بقوله: "الوقف: عبارة قطع الصوت على الكلمة زمناً يتنفس فيه عادة بنية استئناف القراءة [...] والسكت: هو عبارة عن قطع الصوت زمنا هو دون زمن الوقف عادة من غير تنفس" انظر: ابن الجزري، محمد بن محمد (د.ت): **النشر في القراءات العشر**، ج. 1، ص. 240.

(5) سورة الكهف، آ: 1-2.

(6) الحازمي، عليان بن محمد (د.ت): **التنغيم في التراث العربي**، عن الموقع الإلكتروني:
www.uqu.edu.sa/majalat/shariaramag/mag23/f19.htm

(7) سورة البقرة، آ: 69.

لقد ذكر الزجاج أن هناك من وقف على قوله 'فاقع' وجعله تابعا لـ'صفراء'[1]، وهذا يقتضي أن الوقف سيضيف مركبا تنغيميا جديدا:

(199.2):

| 'إنها بقرة صفراء فاقع | لونها تسر الناظرين.' |
| --- | --- |
| م. تنغيمي1 | م. تنغيمي2 |

وترى سيلكورك أن النقرات الصامتة وأنصاف النقرات الصامتة هي مصدر الوقف والتطويل الختامي.

أما بخصوص الطول فقد اعتبرت سيلكورك أن وجود نبر العلو الموسيقي (وأي مادة نغمية على العموم) يحدث تطويلا، والذي ينبغي اعتباره 'مستوى متأخرا' إلى حد ما، أومستوى أصواتيا[2]، وفيما يتعلق بعلاقة التنغيم والطول الختامي والوقف فقد افترضت سيلكورك، وهي تتفق في ذلك مع ليبرمان (1975)، أن الوقف والتطويل الختامي يقعان نتيجة وجود مواقع صامتة في المدرج العروضي للقول (أي أن مواقع في المدرج لا ترصف (على المستوى التحتي) مع المقاطع)[3]. وبالتالي يمكن اعتبارهما تأويلا أصواتيا معقولا للمواقع المدرجية الصامتة.

إن فرضية سيلكورك أن كل مادة نغمية تحدث تطويلا يمكن أن تقدم تفسيرا متسقا للطول في القراءات القرآنية، وتقلص من بابه الواسع، وتقيم الجسور الضرورية بين الطول والنبر والتنغيم في إطار فرضية أولية نبر العلو الموسيقي؛ ذلك أن الطول أوالمد تتحكم فيه المقاطع، وتحديدا المقاطع المنبورة نبرا رئيسا، ومعلوم أن هذه المقاطع هي التي يقترن بها نبر العلو الموسيقي أحد الأنغام المكونة للنطاق التنغيمي والمحددة للبنية التنغيمية، وسنعمل في الفصل القادم على تقديم ما يكفي من الأدلة المقنعة بأن مقطع المد المعنوي ليس وحده الذي يقترن به نبر العلو الموسيقي، ولكن فضلا عن ذلك يقترن بمقاطع المد اللفظي.

وقد بينا سابقا -من خلال أعمال الفلاسفة العرب- أن التنغيم يسهم في تمديد الصوت الأخير.

---

(1) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 2، ص. 616.

(2) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax**: The Relation between Sound and Structure, P. 277

(3) المرجع نفسه، ص 298.

### 4.3 خلاصة وتقويم:

لقد قدمنا من خلال سيلكورك (1984، و1995)، "نحوَ تنغيم اللغة العربية القرآنية"، الذي يقوم على علاقة البنية التنغيمية بالبنية الإيقاعية، من جهة، وعلاقة البنية التنغيمية ببنية البؤرة، من جهة ثانية، وأسسنا هذا التصور على "فرضية أولية نبر العلو الموسيقي وأسبقيته"، مما قدم تفسيرا للمح التنغيم، ولعلاقته بالملامح الأخرى، كما بينا دوره في الكشف عن البنية الإيقاعية للغة.

وقد تبين – من خلال الأمثلة القرآنية– أن نظرية "أولية نبر العلو الموسيقي" تتيح، فيما يتعلق بالعلاقة بين النص وألحانه، وصفا متبصرا للعلاقة بين نبرات العلو الموسيقي والبروز الإيقاعي المركبي أكثر مما تتيحه نظرية "النبر" التي احتضنها احتضانا قويا ليبرمان وبرينس (1977) وعموم التوليديين.

ومن هاهنا ظهر ظهورا جليا أن فرضية أسبقية نبر العلو الموسيقي وهيمنته تجعل التنغيم عاملا إيقاعيا؛ إذ لا يمكن الحديث عن الإيقاع بمعزل عن الخاصيات التنغيمية، خلافا لما ردده ليبرمان وبرينس (1977) بصفة خاصة.

وقد تبين أن هذا التصور تعضده حدوس كثيرة وردت في سياقات أخرى (خاصة منها ما ذكره الفلاسفة العرب)، ولم نر مانعا من إقامة جسور بينها وبين "فرضية أولية نبر العلو الموسيقي أوهيمنة التنغيم".

كما اتضح أن البنية التنغيمية ترتبط بخاصيات بؤرة الجملة، فالمبأر يحمل نبر العلو الموسيقي، وأن البنية التنغيمية تتوسط العلاقة بين بنية البؤرة ونمط نبر المركب مما يجعل التنغيم سابقا عن النبر.

ولعل من النتائج الإيجابية لهذا التحليل، زيادة على توثيقه الصلة بين التنغيم والنبر والإيقاع، الربط الممتع الذي أقامه بين التنغيم والدلالة، مما يعني ربط الجسور بين المستويين الصواتي والأصواتي والمستوى الدلالي والمنطقي.

ومعلوم أن المدرسة الفيرثية اعتبرت التحليل التطريزي وسيلة إلى استخلاص المعنى؛ إذ اعتبر فيرث أن "تقنية التركيب" تهتم "بسيرورة الكلمة داخل الجملة". وأن الصواتة تكشف عن السيرورات الفونيماتية والتطريزية داخل الكلمة والجملة، بالنظر إلى تلك السيرورات على أنها صيغة للمعنى[1].

إن سيلكورك كشفت بعمق عن دور التنغيم في تحديد البؤرة ومن تم المعنى، والواقع كما يقول تمام حسان إن: "كل دراسة لغوية – لا في الفصحى فقط بل في كل لغة من لغات العالم – لابد أن يكون موضوعها الأول والأخير هو المعنى وكيفية ارتباطه بأشكال التعبير المختلفة، فالارتباط بين الشكل والوظيفة هو اللغة وهو العرف وهو صلة المبنى بالمعنى"[2].

---

(1) Firth, J. R (1951): **Modes of meaning**, P. 192.

(2) حسان، تمام (د.ت): **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص. 9.

ومن كل ما تقدم اتضحت نجاعة التحليل المعتمد أساسا على مفاهيم البؤرة والمعنى التنغيمي والبروز الإيقاعي ونبر العلو الموسيقي... في تأويل الجمل العربية، خاصة في غضون النص القرآني الذي تميز بتعدد القراءات والروايات، وتنوع التأويلات.

وقد خلصنا بأن من شأن اعتماد هذا التحليل أن يسهم في إلقاء أضواء هامة على الدلالة القرآنية، وأن يقدم تفسيرا أنيقا ومتسقا للتأويلات الدلالية لكثير من الآيات القرآنية.

وإذا كان هذا النموذج قد لقي نجاحا مقدرا في ربط المستويات اللسانية خاصة فيما يتعلق بالتنغيم، وفي تقديم تفسير أنيق وشامل وبسيط له، وفي بلورة تصور ليبرمان (1975) وليبرمان وبرينس (1977) فيما يتعلق بالصواتة الإيقاعية، إلا أنه ظل أسير التصور القاضي بتحكم التركيب في التنغيم. فهل من بديل؟



## الفصل الرابع

# التنغيم وبَنْيَنَة اللغة العربية:

# أو نحو صواتة إيقاعية

## 0.4 تمهيد:

نرمي في هذا الفصل الدفاع عن فرضية مفادها أن التنغيم يشكل مصفاة تطريزية (صواتية)، تقوم بمراقبة وضبط ما ينتجه التركيب، وأن نمهد بذلك للحديث في فصل قادم عن التنظيم الإيقاعي للتطريز بعامة في اللغة العربية. وسيقتصر هدفنا في هذا الفصل على تقديم ما يكفي من الأدلة والأمثلة على دور التنغيم في بنية القول القرآني (واللغة العربية المعيار بالتبع)، حيث يفرض التنغيم على التركيب إعادة نسج العلاقات النحوية، ويخرق مختلف مراحل اشتقاق الجملة العربية (التركيبية والصرفية والصواتية والإعرابية).

لقد ظلت سيلكورك تردد ترديدا قاطعا أن نظريتها لا تعطي مكانا لمفهومي 'التنغيم العادي' و'النبر العادي' اللذان يعتبران أنماطا تنغيمية أوأنماطا لنبر المركب بالنسبة لتصورها، وهذه الأنماط محسوبة حسابا آليا على أساس البنية التركيبية[1]. وأن البنية التركيبية السطحية هي التي تتجزأ إلى مركبات تنغيمية تجزيئا طوعيا[2]، ومعنى هذا أن لا دور للتنغيم في البنية العميقة، ومن ثم في البنية التركيبية. إن هذا التصور جعل التنغيم (والتطريز عموما) مجرد مرآة عاكسة للتركيب.

وقد سعى مبارك حنون (1997 و1998) إلى تطوير هذا النموذج، وفي هذا الصدد لاحظ أن الصواتة التوليدية (ومنها أساسا الصواتة العروضية والصواتة المستقلة القطع، مع أنها قد صححت الكثير من القضايا المطروحة في النسق الصوتي للغة الإنجليزية في تشومسكي وهالي (1968)، ومع أنها قد رسمت ما كان في الأدبيات اللسانية حول الطبيعة الإيقاعية للغة، فإنها لم تقطع مع بعض أسس الصواتة التوليدية ولم تضع موضع تساؤل الوضع الذي أسند إليها داخل ذلك الإطار النظري[3].

وسنسعى إلى تقديم فرضية مدعمة للفرضية التي دافع عنها حنون (1997 و1998) في أن للتنغيم - مثل الوقف- تنظيمه الصواتي- الإيقاعي، وأن هذا التنظيم الذي طالما تم إغفاله يبدو أنه يقيد التركيب، بل ويسكبه في القالب التطريزي الذي يهيئه له[4].

وسيمتد طموحنا إلى الدفاع عن تصور يكون فيه للتنغيم بخاصة، وللتطريز بعامة، دور في التركيب ويكشف تأثيره فيه[5].

---

(1) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax**: The Relation between Sound and Structure, P. 202

(2) المصدر نفسه، ص. 286.

(3) حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج. 2، ص. 509.

(4) المصدر والصفحة نفسهما.

(5) دعا أستاذنا الدكتور مبارك حنون، في تقديم فرضيته التي مفادها أن للوقف تنظيمه الصواتي- الإيقاعي المقيد للتركيب إلى الكشف عن دور الظواهر التطريزية الأخرى في التركيب وتأثيرها فيه، انظر: حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج. 2، ص. 510.



ولبلوغ هذه الأهداف سنقسم الفصل إلى مبحثين هما: **(1.4) التنغيم وتوجيه النحو**، و**(2.4) التنغيم وخرق القواعد النحوية**. وسنعالج في الأول: (1.1.4) تعويض التنغيم للمقولات التركيبية بما فيها الصفة والحال عند الحذف أوالإضمار، والمضاف والمضاف إليه المحذوفين، وكذا همزة الاستفهام وياء النداء، كما سندرس في القسم (2.1.4) التنغيم ورفع اللبس التركيبي. وسنكشف في المبحث الثاني عن: الخرق الذي يقوم به التنغيم على المستوى التركيبي في **(1.2.4)**؛ وذلك من خلال مظاهره التي منها: فصل التنغيم بين طرفي الوصف أوالتعليق، والفصل بين الموصول وصلته، والاعتراض بين المضاف والمضاف إليه. ثم سنقدم الخرق الذي يمارسه على المستوى الصرفي، وعلى المستوى الصواتي، ثم الإعرابي وذلك على التوالي في الأقسام (2.2.4)، و(3.2.4)، و(4.2.2). لنضع أهم الخلاصات في (3.4).

وإذا ما تحقق لنا ذلك فإننا نكون قد أرسينا اللبنة الأولى في بناء تصور للعلاقة بين الصواتة والتركيب، وبخاصة دور التطريز في التركيب وفي النحو اللساني عامة وأثره فيهما.

## 1.4 التنغيم وتوجيه النحو:

لقد كانت قضية موقع التنغيم في النحو محل بحث من قبل لسانيين عديدين من اتجاهات مختلفة، ولعل في مقدمة المدافعين عن موقع التنغيم المتميز والمؤثر في النحو كارتشيفسكي (1931) Kacevesky وبايك (1945) Pike، وستكويل (1972) Stockwell...

فأما بالنسبة لستكويل (1960، و1972) اللساني التوليدي الكلاسيكي الذي وضع التنغيم في البنية العميقة والذي حذت دراسات أخرى حذوه، فهو يذكرنا في عمله لـ(1972) بأن مقالته في هذا الموضوع (ستكويل 1960) (المكتوبة بعد أسابيع فقط من اكتشافه الأول للنظرية التوليدية في ندوة عن النحوي الإنجليزي عام 1958، بأستين بتكساس) قد قدمت فرضيتين بخصوص وضعية التنغيم في النحو، وهما:

1. أن عددا من المركبات الصواتية السطحية تنزع إلى مطابقة عدد من الجمل العميقة.
2. أن الاختيار في ثنايا النطاقات التنغيمية المتناوبة يكون على قدم المساواة مع اختيار تحقيقات المقولة المتناوبة ضمن المكون **الأساس** أي أن المرء يختار النطاقات عندما يختار العناصر المعجمية.

وأشار أن هناك عددا من طرق الترابط بين البنية التحتية والتنغيم، على الرغم من أن تشومسكي وهالي (1968) يريان العكس. وذكر أن من بعده جاءت دراسات أخرى، وبصفة خاصة بريزنان (1971)، و(1972)، ودوانيينغ (1970)، وبوب (1971)، وليكوف (1972)، وبيرمان وساموزي (1972)، وبولينگر (1972) حملت على عاتقها قضية إسناد تمركز وصورنة النطاقات التنغيمية في مستوى البنية العميقة أومستوى البنية شبه العميقة وفي مستوى البنية السطحية. وأن المظهر الوحيد للتنغيم الذي

يمكن التنبؤ به من قبل البنية السطحية وحدها هو سلسلة احتمالات التقطيع المركبي الاختيارية (حسب بييري‌ڤيش (1966) ودوانيينغ (1970))[1].

ورغم أن تشوسكي وهالي (1968) قد صرحا تصريحا واضحا بأنهما لن يقولا شيئا في دراستهما عن العلو الموسيقي، إلا أنهما جزما – مع إقرارها بتعقد النطاقات (أوالمؤشرات) التطريزية- أنها لا تحدد إلا في بنية القول السطحية[2].

وكان سيرج كارتشيڤسكي (1931)، قد اعتبر أن التنغيم هو الذي يتحكم في التركيب لا العكس، وقد دافع هذا الكاتب عن أن للجملة بنيتها التنغيمية، وأن التنغيم هو الذي يؤسس الجملة ويحققها، ويحدد طرفها ويقسمها إلى أجزائها. وتجزيء الجملة في تصوره، ليس عملية منطقية أوعملية نحوية، وإنما عملية نفسية[3]. وذكر، فيما يتعلق بالعلاقة بين التنغيم والنحو، أن التنغيم هو الذي يمارس تأثيره على النحو، وأنه لا صلة له به[4].

ولا بد من التنويه إلى أن تمام حسان (د.ت) اعتبر التنغيم أوالنغمة من القرائن اللفظية للنحو العربي، إلا أننا لم نهتد – فيما قدم – إلى ما يقنعنا بدور التنغيم في النحو العربي؛ إذ كان حديثه عاما عن هذه الظاهرة وعن منحنياتها وعن وظيفتها الدلالية تحديدا، وقد جعل التنغيم في مؤخرة حديثه عن القرائن اللفظية واعتبر أن قرينة النغمة يمكن الاستغناء عنها، زيادة على جزمه أن التنغيم غير مدروس في اللغة العربية الفصحى مما أفقده زيادة عن الإطار النظري الواضح موقع الارتكاز لمناقشة هذا الدور في نحو اللغة العربية[5].

والغريب أن تمام حسان (2000) الذي خصص ما يقرب من جزء من دراسته الطويلة والممتعة البيان في روائع القرآن للتركيب القرآني[6] استبعد دور التنغيم في النحو العربي، بل وأخرجه هذه المرة من قرائنه اللفظية، ولم يشر إليه عند ما تحدث عن الرخصة في التركيب، أوفي حديثه عن النمط التركيبي في القرآن الكريم[7]. وتبقى دراسة أحمد كشك (1997): من وظائف الصوت اللغوي أهم دراسة عربية تناولت التنغيم باعتباره ظاهرة نحوية، حيث أفرد فصلا كاملا لهذه الغاية، وحاول أن يقدم قراءة للأبواب

---

(1) Stockwell, R. P (1972): **The Role of Intonation:** Reconsiderations and other Considerations, P. 87

(2) Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P. 15.

(3) Karcevsky, S (1931): **Sur La Phrase**, P. 206، نقلا عن: حنون، مبارك (1997): **في بنية الوقف وبنية اللغة**، ج. 1، ص. 515.

(4) المصدر نفسه، ص. 223، ونقلا كذلك عن المرجع والصفحة نفسهما.

(5) انظر: حسان، تمام (د.ت): اللغة العربية معناها ومبناها، ص. 226- 231، و240.

(6) حسان، تمام (2002): البيان في روائع القرآن، ج. 1. ص. 17- 468.

(7) انظر: المرجع والجزء نفسه، 10، و229- 285، و329- 368.

النحوية العربية من خلال التنغيم[1]، إلا أن هذه الدراسة على أهميتها في إثارة هذا الموضوع، لم تنطلق من إطار نظري واضح يتناول هذه الظاهرة التطريزية بصورة شمولية تراعي وضعها الصواتي والأصواتي ودورها الدلالي ثم التركيبي، كما أنها لم تهتد إلى الأمثلة الرائعة التي تقدمها كتب إعراب القرآن ومعانيه وكتب القراءات والاحتجاج للقراءات المتواترة والشاذة.

وقد لاحظ العماري (2004) في دراسته القيمة عن "أدوات الوصف والتفسير اللسانية" التي تصلح لوصف اللغة العربية، أن من ضمن "الأدوات اللسانية ذات الطبيعة المختلطة": "إجراءات صوتية في خدمة التركيب والدلالة"[2]، وقد تنبه إلى أهمية التطريز التركيبية والدلالية، خاصة "معيار حسن السكوت" (=الوقف)، وكذا النبر والتنغيم الذي قال بشأنهما: "وتخدم هذه الإجراءات الصوتية [...] التركيب والدلالة خدمة فعالة. ما نلاحظه أن التراث اللغوي العربي لم يعرها أي اهتمام، فلا نكاد نعثر إلا على إشارات نادرة وخجولة. ونقصد التنغيم والنبر [...] وسنحاول أن نملأ هذه الثغرات خلال دراستنا للأساليب العربية"[3].

وفي مقابل ذلك عزز حنون (1997، و1998) فرضية توجيه التطريز وخاصة الوقف، للتركيب. وسنحاول أن نقدم ما يعضدها من الأمثلة والأدلة الواردة في كتب القراءات القرآنية والاحتجاج، وكتب إعراب القرآن ومعانيه، فضلا عن كتب التفسير، وذلك فيما يتعلق بالتنغيم، بعدما قدمنا إرهاصات عن هذه الظاهرة في البايبي (2003).

## 1.1.4 تعويض التنغيم للمقولات التركيبية:

كثيرا ما تحذف مقولة من مقولات الجملة التركيبية فينتصب التنغيم مقامها ليقوم بدورها؛ وذلك سواء كانت هذه المقولة اسما أوحرفا، فضلة أوعمدة ومن ذلك:

### 1.1.1.4 تعويض التنغيم الصفة والحال عند الحذف أوالإضمار:

يقول ابن جني في سياق حديثه عن قراءة "يا حسرهْ على العبادْ" بدل "يا حسرة على العباد": "وإذا أوليت هذا أدنى تأمل عرفت منه وبه ما نحن بسبيله وعلى سمته، وعلى هذا قال سيبويه: إنهم يقولون: سير عليه ليل، يريدون ليل طويل: وهذا إنما يفهم عنهم بتطويل الياء، فيقولون: سير عليه ليل، **فقامت المدة مقام الصفة**"[4].

---

(1) كشك، أحمد (1997): من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، ص. 52- 113.

(2) انظر: العماري، عبد العزيز (2004): **أدوات الوصف والتفسير اللسانية**، ص. 180-188.

(3) المرجع نفسه، ص. 186-187. ونحن في انتظار صدور الدراسة المفصلة لأستاذنا الدكتور عبد العزيز العماري والتي أحال عليها وعنوانها: أساليب اللغة العربية، الفصل. 1، المحور. 10.

(4) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 2، ص. 209.

ويبرز هذا النص أن المدة وهي من الملامح التنغيمية تقوم مقام الصفة التي غابت لفظا ولكن دل على معناها التنغيم. وقد بسط عثمان بن جني هذه الفكرة ووسعها في كتابه الخصائص لأن الكاتب حاول الاختصار والتبسيط في المحتسب حتى لا يكون طويلا مثل كتاب الحجة لأستاذه أبي علي الفارسي ولأنه يكره ويتحامى الإطالة على أهل القرآن لاسيما في الدقيق، لأنه يجفو عليهم كما كرر في أكثر من موضع[1].

يقول: "وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها. وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سِير عليه ليل، وهم يريدون: ليل طويل. وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها. **وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أونحو ذلك. وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته.**

وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلا! **فتزيد في قوة اللفظ بـ(الله)** هذه الكلمة، وتتمكن **في تمطيط اللام وإطالة الصوت** بها وعليها أي رجلا فاضلا أوشجاعا أوكريما أونحو ذلك.

**وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنسانا! وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه فتستغني بذلك عن وصفه** بقولك: إنسانا سمحا أوجوادا أونحو ذلك.

**وكذلك إن ذممته ووصفته بالضيق قلت: سألناه وكان إنسانا! وتزوي وجهك وتقطبه، فيغني ذلك** عن قولك: إنسانا لئيما أولَحِزا أومبخّلا أونحو ذلك.

فعلى هذا وما يجري مجراه تُحذف الصفة. فأما إذا عُرّيت من الدلالة عليها من اللفظ أوالحال فإن حذفها لا يجوز؛ ألا تراك لو قلت: وردنا البصرة فاجتزنا بالأبُلة على رجل، أورأينا بستانا، وسكت، لم تفد بذلك شيئا؛ لأن هذا ونحوه مما لا يعرى منه ذلك المكان، وإنما المتوقع أن تصف من ذكرت أوما ذكرت، فإن لم تفعل كُلّفت علم ما لم تدلل عليه؛ وهذا لغو من الحديث، وجور في التكليف.

ومن ذلك ما يروى في الحديث: "لا صلاة لجار المسجد إلا في المسجد" أي لا صلاة كاملة أوفاضلة، ونحو ذلك. وقد خالف في ذاك من لا يعد خلاه خلافا[2].

لقد أبرز عثمان ابن جني أن قرينة الأداء، قد خولت للمتكلم أن يحذف مقولة الصفة من كلامه في هذه الشواهد العديدة من غير أن يختل الكلام، وبدون هذه القرينة التي يطلق عليها اللسانيون التنغيم سيكون هذا الحذف لغوا بل وجورا على حد تعبيره، لأن الإفادة لن تحصل قطعا.

---

(1) انظر مثلا: المصدر نفسه، ج. 1، ص، 34، و197، و236.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 2، ص. 370- 372.

وقد وردت في كتاب (إعراب القرآن) المنسوب للزجاج (ت316هـ) في "الباب السابع والأربعين: ما جاء في التنزيل من إضمار الحال والصفة جميعا" تفاصيل ضافية عن هذه الظاهرة؛ حيث لم يعتبر ذلك حذفا وإنما إضمارا، وفي ذلك إشارة لطيفة إلى حضور المعنى من خلال تلك التلوينات الصوتية على مستوى الأداء، كما أن هذا المؤلف لم يقصر الإضمار على الصفة بل زاد عليها مقولة الحال، وسمى كل ذلك أمرا لطيفا وغريبا، ولعل غرابته تكمن في الإخفاء الذي مارسته المقولات التركيبية لظاهرة التنغيم التي لا يدركها إلا نحارير القراء وجهابذة النحاة. يقول: "وهو شيء لطيف غريب، فمن ذلك قوله تعالى: ﴿فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ ٱلشَّهۡرَ﴾[1] أي: فمن شهده منكم صحيحا بالغا.

ومن ذلك قوله في الصفة: "وإن كان رجل يورث كلالة أوامرأة وله أخ أوأخت" والتقدير: وله أخ أوأخت من أم، فحذف الصفة. [...] وقريب من هذا قوله تعالى: ﴿فَإِنَّ لَهُۥ جَهَنَّمَ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحۡيَىٰ﴾[2]، والذي لا يموت يحيا، والذي لا يحيا يموت؛ ولكن المعنى: لا يحيى حياة طيبة يعتد بها ولا يموت موتا مريحا، مما دفعوا إليه مقاساة العذاب، وكأن الإحياء للعذاب ليس بحياة معتد بها.

قال عثمان[3]: وأما حذف الحال فلا يحسن، وذلك أن الغرض فيها إنما هو توكيد الخبر بها، وما طريقه طريق التوكيد غير لائق به الحذف، لأنه ضد الغرض ونقيضه، ولأجل ذلك لم يجز أبو الحسن تأكيد "الهاء" المحذوف من الصلة، نحو: الذي ضربتُ نفسه زيد، على أن يكون "نفسه" توكيدا للهاء المحذوفة من "ضربت" وهذا مما يترك مثله [...]

فأما ما أجزناه من حذف الحال في قوله تعالى: ﴿فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ ٱلشَّهۡرَ فَلۡيَصُمۡهُ﴾[4]، أي: فمن شهده صحيحا بالغا، فطريقه: أنه لما دلت الدلالة عليه من الإجماع والسنة جاز حذفه تخفيفا.

وأما إذا عُرِّيَت الحال من هذه القرينة، وتجرد الأمر دونها، لما جاء حذف الحال على وجه. وحكى سيبويه: سير عليه ليل، وهم يريدون ليل طويل، وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على

---

(1) سورة البقرة، آ: 185.

(2) سورة طه، آ: 74.

(3) يقصد ابن جني كما سيتضح من بقية النص، لأنه يطابق نص ابن جني السابق، ولعل هذا يزكي تشكيك محقق كتاب (إعراب القرآن للزجاج (ت316هـ) بينما عاش ابن جني ما بين (322 و392هـ) فكيف يستدل السابق باللاحق، إن هذا يؤكد فرضية انتساب هذا الكتاب لمكي بن أبي طالب.

(4) سورة البقرة، آ: 185.

موضعها، وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقامه قوله: "طويل" ونحو ذلك، وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته، وذلك أن يكون في مدح، فتقول: كان والله رجلا، فتزيد في قوة اللفظ بـ"الله" هذه الكلمة، وتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت عليها، أي: رجلا فاضلا شجاعا، أوكريما، أونحو ذلك؛ وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنسانا، وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه؛ فتستغني بذلك عن وصفه، وتريد: إنسانا، وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه؛ فتستغني بذلك عن وصفه وتريد: إنسانا سمحا، أوجوادا، أونحو ذلك؛ وكذلك إن ذممته ووصفته بالضيق، قلت: سألناه وكان إنسانا. وتزوّي وجهك وتُقطّبه، فيغني عن ذلك قوله: إنسانا لئيما، أوبخيلا، أونحو ذلك. فعلى هذا وما يجري مجراه تُحذف الصفة.

فأما إذا عُرّيت من الدلالة عليها من اللفظ أوالحال فإن حذفها لا يجوز، ألا تراك لو قلت: وردنا البصرة فاجتزنا بالأبلة على رجل، أورأينا بستانا، وسكت، لم تفد بذلك شيئا، لأن هذا ونحوه مما لا يُعَرَّى منه ذلك المكان، وإنما المتوقع أن تصف من ذكرت وما ذكرت، فإن لم تفعل كُلِّفت علم ما لا يدل عليه، وهو لغو من الحديث، وتجوُّز في التكليف.

ومن ذلك ما يروى في الحديث: "لا صلاة لجار المسجد إلا في المسجد." أي لا صلاة كاملة أوفاضلة، ونحو ذلك. ومثله: لا سيف إلا ذو الفقار، ولا فتى إلا عليّ، عليه السلام[1].

إن هذه النصوص تدل أن النحاة لم يغفلوا التطريز بعامة والتنغيم بخاصة؛ فالحديث عن حذف الصفة والحال أوإضمارهما وقيام النطاقات التنغيمية مقامهما منسوب في أصله لإمام النحو سيبويه، وما النصوص المعروضة أعلاه إلا موسعة ومبلورة لفكرة (صاحب الكتاب)، وهذه التجلية جاءت في مضمار الحديث عن الظواهر القرآنية.

وتشترك هذه النصوص في التشديد على إمكانية حذف الصفة والحال أوإضمارهما "لينتصب التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم مكانها إن الأمر يعني أن يذهب الصوت وان يجيء في الهواء وأن يطول ويرفع ويعلى ويزاد في مده أي أن المتكلم يحدث تغييرات في طبقة الصوت"[2].

ولقد شدد أبو الفتح على قيمة هذه التلوينات الصوتية، وجعلها في مستوى دلالات المقام، "فأما إن عريت من الدلالة عليها من اللفظ أومن الحال فإن حذفها لا يجوز."

وقد أضاف الزجاج إلى إضمار الصفة إضمار الحال (وهو أيضا صفة) وربطه بالقرينة الدالة على معنى المضمر، فإن غابت هذه القرينة لم يعد الإضمار ممكنا

---

(1) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 3، ص. 783- 786.

(2) حنون مبارك (1997): في بنية الوقف وبنينة اللغة، ج. 2، ص. 365.

### 2.1.1.4 تعويض التنغيم للمضاف والمضاف إليه المحذوفين:

لقد تناول ابن جني ظاهرة الحذف في باب (في شجاعة العربية)، واعتبر أن الحذف يحتاج إلى من يعوضه أوإلى دليل لفظي أوحالي "وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته"[1]، وإذا كان السياق التداولي هو مقصود النحاة في العادة من الحال، فإن اللفظ يدل في هذا المقام على النطاقات التنغيمية. ولعل من أمثلة أبي الفتح على حذف مقولة المضاف إليه التركيبية وتعويضها بالنطاقات التنغيمية ما أورده في سياق حديثه عن قراءة الحسن البصري: "سأوريكم دار الفاسقين" حيث خرَّج الواو المزيدة في هذا الموضع بأنه موضع وعيد وإغلاظ فمكن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده، ثم قال في المضاف إليه معقبا: "وقد جاء من هذا الإشباع الذي تنشأ منه الحروف شيء صالح نثرا ونظما، فمن المنثور قولهم: بينا زيد قائم جاء عمرو، إنما يراد بين أوقات زيد قائم جاء فلان، فأشبع الفتحة فأنشأ عنها ألفا"[2]. ويتضح من خلال مثاله أن الإشباع – وهو جزء من التنغيم- يعوض مقولة المضاف إليه (أوقات)[3].

ومن جهة أخرى، حصر الزجاج (1986) مواطن حذف المضاف في التنزيل، وقال صاحب (إعراب القرآن): "وليس من هذه الأبواب في التنزيل أكثر من هذا"[4]، ومن تلك النماذج الواردة كذلك عند ابن جني: "قراءة طلحة: **(لَيْسَ لَهَا مِما يدعون من دُونِ اللَّهِ كَاشِفَةٌ وهي على الظالمين ساءت الغاشية)**"[5].

قال أبو الفتح: هذه القراءة تدل على أن المراد بقراءة الجماعة: ﴿لَيۡسَ لَهَا مِن دُونِ ٱللَّهِ كَاشِفَةٌ﴾ - حذفُ مضاف بعد مضاف. ألا ترى أن تقديره: ليس لها من جزاء عبادة معبود دون الله كاشفة؟ فالعبادة على هذا مصدر مضاف إلى المفعول، كقوله: "بِسُؤال نعجتك"[6]، و"لا يسأم الإنسان من دعاء الخير"[7]، ثم حذف المضاف الأول، فصار تقديره: ليس لها من عبادة معبود دون الله كاشفة، ثم حذف المضاف الثاني الذي هو (عبادة)، فصار تقديره: ليس لها من معبود دون الله كاشفة، ثم حذف المضاف الثالث، فصار إلى قوله: ليس لها من دون الله كاشفة.

---

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 2، ص. 360.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 1، ص. 258.

(3) البايبي، أحمد (2003): **التنغيم عند ابن جني**، ص. 10.

(4) الزجاج (1986): **إعراب القرآن**، ج. 1، ص. 41- 92.

(5) سورة النجم، آ: 58. (وهي قراءة شاذة)

(6) سورة ص، آ: 24.

(7) سورة فصلت، آ: 49.

وهذا على تقديرك دون الله اسما هنا، لا ظرفا؛ لأن الإضافة إليه تسلبه معنى الظرفية التي فيه، كقولهم: يا سارق الليلة أهل الدار.

وتلك عادة سيبويه إذا أراد تجريد الظرف من معنى الظرفية، فإنه يمثّله بالإضافة إليه، وذلك مما ينافي تقدير حرف جر معه؛ لأن حرف الجر يسقط، فلا يتعرض بين المضاف والمضاف إليه.

**ولا تستنكر كثرة المضافات المحذوفة هناك، فإن المعنى إذا دل على شيء وقبله القياس أمضي على ذلك ولم يستوحش منه ألا ترى إلى قول الله (سبحانه): ﴿فَقَبَضۡتُ قَبۡضَةٗ مِّنۡ أَثَرِ ٱلرَّسُولِ﴾[1] الا تراه** أن معناه: من تراب أرض أثر وطءِ حافر فرس الرسول، أي من تراب الأرض الحاملة لأثر وطءِ حافر فرس الرسول. المعنى على هذا؛ لأنه في تصحيحه من تقرّيه لاستيفاء معانيه، **وإذا دل الدليل كان التعجب من حيلة العاجز الذليل**[2].

وقال في موضع آخر: وأما بعاد أرمَ ذات العماد فعلى أنه أراد: أهل أرم، هذه المدينة، فحذف المضاف وهو يريده[3] وهنا أيضا ورد التنغيم أوالعلو الموسيقي من على المقطع المنبور نبرا رئيسا.

وفي كل هذه الحالات وغيرها كثير فإن قيام التنغيم بتعويض المقولات التركيبية هو الذي يسوغ إضمارها، فعليه يعول في تحصيل المعاني، وبه يتم تنبيه المستمع إليها.

### 3.1.1.4 تعويض التنغيم لهمزة الاستفهام وياء النداء المحذوفين:

لقد بين سابقا أن النطاقات التنغيمية تقوم بدور هام في تحديد دلالات الجمل بعامة وما تسميه الأدبيات العربية جملا إنشائية بخاصة. وقد أناطت تلك الأدبيات الطبيعة الدلالية للجمل بالأدوات حروفا وأسماء فجعلوا للهمزة مثلا معاني متعددة منها: الاستفهام كما ترد لطلب التصور والتصديق وتدخل على النفي والإثبات والشرط والقسم...الخ[4]. ويخرج الاستفهام بها عن حقيقته لمعان جديدة، مثل الإنكار والتوبيخ والتعجب والعتاب والافتخار والتفخيم والتهويل والتعظيم والتحقير والتهكم والتوكيد... الخ[5].

إن هذه المعاني يحملها حرف الاستفهام في رأي النحاة، بل إن السمرقندي نفسه، المتحدث حديثا واضحا عن التنغيم في القراءات القرآنية، قصر نطاقاته على الأدوات، لكن التحدي المطروح على هذا

---

(1) سورة طه، آ: 96.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 2، ص. 295-296.

(3) المصدر والجزء نفسهما، ص. 360.

(4) انظر من بين آخرين: السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 146- 147.

(5) انظر من بين آخرين كذلك: المصدر نفسه، ج. 2، ص. 79.

التصور هو: ما الذي سيدل على الأسلوب حينما تسقط أداته؟ خاصة وأن من النحاة من يرفض حذف الحرف باعتباره الدليل على الأسلوب، كما قال ابن جني: "أخبرنا أبو علي قال: قال أبو بكر: حذف الحرف ليس بقياس؛ وذلك أن الحرف نائب عن الفعل وفاعله. ألا ترى أنك إذا قلت: ما قام زيد، فقد نابت "ما" على "أنفي"، كما نابت "إلا" عن "أستثني"، وكما نابت الهمزة وهل عن "أستفهم"، وكما نابت حروف العطف عن "أعطف"، ونحو ذلك. فلو ذهبتَ تحذف الحرف لكان ذلك اختصارا، واختصار المختصر إجحاف به، إلا أنه **إذا صح التوجه إليه جاز في بعض الأحوال حذفه لقوة الدلالة عليه**"[1].

إن النطاقات التنغيمية عموما هي التي تنتصب دليلا على معنى الجملة، والعلو الموسيقي على وجه الخصوص هو الذي يحدد -كما بينا أعلاها وفقا لسيلكورك (1984)- البؤرة الدلالية، ويفعل في المعنى التنغيمي، وحذف الأداة لا يعني حذف النطاقات التنغيمية، يقول الزجاج: "وحذف الهمزة في الكلام حسن جائز، إذا كان هناك ما يدل عليه"[2]. وقد يذهب بنا الفكر إلى افتراض أن النطاقات التنغيمية هي المسؤولة عن البؤرة الدلالية في اللغة العربية، وأن ما يدعيه النحاة العرب هو من تلك القواعد التركيبية التي طمست التنغيم، وجعلت الباب مشرعا في وجه المشككين في وجود التنغيم أصلا في لغتنا. وتدعيما لهذه الفرضية نتساءل: ما الذي سيدل على الدلالة (أوتحديدا على البؤرة الدلالية والمعنى التنغيمي) في هذه الأمثلة التي سقطت أدواتها، والتي سنستعيرها من الزجاج (1986) في (بابه السادس عشر: ما جاء في التنزيل وقد حذفت منه همزة الاستفهام): "فمن ذلك قراءة الزهري: ﴿سَوَآءٌ عَلَيۡهِمۡ ءَأَنذَرۡتَهُمۡ أَمۡ لَمۡ تُنذِرۡهُمۡ﴾ والتقدير: سواء عليه الإنذار وترك الإنذار، فحذف الهمزة. (...)

ومثله: ﴿قَالَ هَٰذَا رَبِّي﴾، أي أهذا ربي؟ فحذف الهمزة فكذلك في أختيها.

وقيل في قوله تعالى: ﴿تُلۡقُونَ إِلَيۡهِم بِٱلۡمَوَدَّةِ﴾: أتلقون إليهم بالمودة ؟ فحذف الهمزة.

وقيل في قوله تعالى: ﴿أَذَّنَ مُؤَذِّنٌ أَيَّتُهَا ٱلۡعِيرُ إِنَّكُمۡ لَسَٰرِقُونَ﴾ تقديره: أإنكم؟ لأنه في الظاهر يؤدي إلى الكذب. وقيل: أراد سرقتم يوسف من أبيه؛ لأنهم سرقوا الصاع.

وهذا سهو، لأن إخوة يوسف لم يسرقوا يوسف، وإنما خانوا أباهم فيه وظلموه"[3].

---

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 1، ص. 51.

(2) الزجاج (1986): **إعراب القرآن**، ج. 1، ص. 252.

(3) المصدر والجزء نفسهما، ص. 252- 253.

فإذا أخذنا المثال الأول: (99.2): ﴿سَوَآءٌ عَلَيۡهِمۡ﴾، فإن النطاقات التنغيمية هي ما يدل على معنى الاستفهام، ومن مقتضياته أن تقسم الجملة إلى مركبين تنغيميين: المركب التنغيمي الأول (99.2أ): سواء عليهم؟ والمركب التنغيمي الثاني: (99.2ب): ﴿ءَأَنذَرۡتَهُمۡ أَمۡ لَمۡ تُنذِرۡهُمۡ﴾. وهذا يقتضي- علاوة على خصوصية كل نطاق- سكتة خفيفة بين النطاقين. وهنا نذكر أن السكتة أوالوقف تتخلل النطاقات التنغيمية وفقا لسيلكورك (1984).

وفي المثال الثاني من أمثلة الزجاج: (100.2) ﴿يَسۡـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلشَّهۡرِ ٱلۡحَرَامِ قِتَالٖ فِيهِۖ﴾ فالجملة الثانية الاستفهامية (100.2أ): ﴿قِتَالٖ فِيهِۖ﴾ تقترن بمقاطعها نبرات العلو الموسيقي ونبر المركب زيادة على النغم الحدي مشكلة سويا النطاق التنغيمي الدال على الاستفهام.

وأما المثال (101.2): ﴿أَذَّنَ مُؤَذِّنٌ أَيَّتُهَا ٱلۡعِيرُ إِنَّكُمۡ لَسَٰرِقُونَ﴾؛ فإن الذين اعتبروا الجملة (101.2أ): ﴿إِنَّكُمۡ لَسَٰرِقُونَ﴾ خبرا أولوها على أنه تعالى: "أراد سرقتم يوسف من أبيه، لا أنهم سرقوا الصاع" وعلق الزجاج على هذا التأويل بقوله: "هذا سهو، لأن إخوة يوسف لم يسرقوا يوسف". إذا فتأويلها على الاستفهام هو: إنكم لسارقون، وهكذا فالنطاقات التنغيمية الدالة على الاستفهام التي تكون - بحسب السمرقندي- بالتمكين والعدل هي الحل الأنسب.

وبحسب ابن خالويه، وهو يعلل لقراءة ﴿قُلۡ أَرَءَيۡتُمۡ﴾ بحذف همزة الاستفهام: "قرأ نافع جميع ما في القرآن من الاستفهام بترك الهمزة تخفيفا؛ وذلك أنه كره أن يجمع بين همزتين الأولى: همزة استفهام، وهي زائدة والثانية: عين الفعل، وهي أصيلة"[1]. وهو احتجاج على كل حال مردود فالدلالة على الاستفهام لو كانت تقوم بها الهمزة فقط لما ساغ حذفها.

ويرى الرازي في قوله تعالى: ﴿فَظَنَّ أَن لَّن نَّقۡدِرَ عَلَيۡهِ﴾[2]: "أنه استفهام بمعنى التوبيخ معناه؛ أفظن أن لن نقدر عليه؟"[3] وفي قوله: ﴿قَالَ هَٰذَا رَبِّي﴾[4]: "الوجه الثالث في الجواب: أن المراد منه

(1) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 1، ص. 156.

(2) سورة الأنبياء، آ. 87.

(3) الرازي، فخر الدين (1995): تفسير الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج. 22، ص. 216.

(4) سورة الأنعام، آ: 77.

الاستفهام على سبيل الإنكار إلا أنه أسقط حرف الاستفهام استغناء عنه لدلالة الكلام عليه"[1]. إن دلالة الكلام تحملها النطاقات التنغيمية التي تقوم بوظيفة المقولة التركيبية المحذوفة.

وفي هذا السياق يقول الجوارنة (2002): "والتنغيم هو الذي يبرز خصائص بعض الأساليب والتراكيب التي تكون محذوفة بعض عناصرها فمثلا، هناك التراكيب التي تحتوي على أدوات استفهام وليست استفهامية، وتلك التي لا تحتويها والسياق يشير إلى الاستفهام فيها.

فمثال الأول قوله تعالى: ﴿هَلۡ أَتَىٰ عَلَى ٱلۡإِنسَٰنِ حِينٞ مِّنَ ٱلدَّهۡرِ لَمۡ يَكُن شَيۡـٔٗا مَّذۡكُورًا﴾[2]، حيث حرف الاستفهام (هل) لا يشير إلى الاستفهام لأن الدلالة عن طريق التنغيم تقتضي التقرير، ويكون الحرف (هل) بمعنى (قد).

والمثال الثاني قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ لِمَ تُحَرِّمُ مَآ أَحَلَّ ٱللَّهُ لَكَۖ تَبۡتَغِي مَرۡضَاتَ أَزۡوَٰجِكَ﴾[3]، ففي قوله تعالى: ﴿تَبۡتَغِي مَرۡضَاتَ أَزۡوَٰجِكَ﴾ يلحظ التقرير؛ فأنت يا محمد تحرم الحلال ابتغاء مرضاة أزواجك، غير أن دلالة التنغيم تشير إلى الاستفهام الإنكاري: ﴿تَبۡتَغِي مَرۡضَاتَ أَزۡوَٰجِكَ﴾، أي لا تحرم الحلال مرضاة أزواجك"[4].

ومن خلال هذه الشواهد يتضح أن التنغيم (أونطاقه) يعوض بعض المقولات المحذوفة من قبيل حرفي الاستفهام وأسمائه، ويقوم مقامها.

**ومن الأدوات التي تشترك في الحذف مع أدوات الاستفهام: حروف النداء** لذلك قال الرازي في ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَآءٌ عَلَيۡهِمۡ ءَأَنذَرۡتَهُمۡ أَمۡ لَمۡ تُنذِرۡهُمۡ لَا يُؤۡمِنُونَ﴾[5]: "قال صاحب الكشاف: "الهمزة" و"أم" مجردتان لمعنى الاستفهام وقد انسلخ عنهما معنى الاستفهام رأسا، قال سيبويه: جرى هذا على حرف الاستفهام كما جرى على حرف النداء كقوله: اللهم اغفر لنا أيتها العصابة، يعني أن هذا

---

(1) المصدر نفسه، ج. 13، ص. 52.

(2) سورة الإنسان، آ: 1.

(3) سورة التحريم، آ: 1.

(4) الجوارنة، يوسف عبد الله (2002): **التنغيم ودلالته في اللغة العربية**، ص. 39.

(5) سورة البقرة، آ: 6.

جرى على صورة الاستفهام ولا استفهام، كما أن ذلك جرى على صورة النداء ولا نداء"[1]. حيث تعوض النطاقات التنغيمية أدوات الاستفهام والنداء.

ويوضح ابن يعيش أن النداء يحتاج إلى تصويت وإلى امتداد بحروفه أولنقل إلى ذرات نغمية تتسم بالعلو؛ حيث يقول: "الغرض بالنداء التصويت بالمنادى ليقبل والغرض بحروف النداء امتداد الصوت وتنبيه المدعو فإذا كان المنادى متراخيا عن المنادى أومعرضا عنه لا يقبل إلا بعد اجتهاد أونائما قد استثقل في نومه استعملوا فيه جميع حروف النداء ما خلا الهمزة وهي: يا وأيا وهيا وأي يمتد بها الصوت ويرتفع"[2].

فابن يعيش يشير إلى "التصويت بالمنادى ليقبل" فهذا التصويت هو الذي نطلق عليه نحن في هذا المقام التنغيم، ومن غير شك أن هذا التصويت يكون دالا عندما تحذف الأداة يقول السيوطي: "حذف حرف النداء كثير: (هاأنتم أولاء)، (يوسف أعرض)، (قال رب أني وهن العظم مني)، (فاطر السماوات والأرض)، وفي العجائب للكرماني كثر حذف يا في القرآن من الرب تنزيها وتعظيما، لأن في النداء طرفا من الأمر"[3] ومن هذا النص نستنتج ما يلي:

1. يكثر حذف النداء في القرآن، ولقد عقد الزجاج في (إعراب القرآن) فصلا كاملا لحذف حرف النداء والمنادى[4].
2. إن الحذف بالنسبة للكرماني لـ(يا) (وهي الوحيدة التي تحذف من بين أخواتها) كثير في القرآن لغرض التنزيه والتعظيم لله.

وإذا عدنا إلى التصويت في المنادى الذي أشرنا إليه عند ابن يعيش نجد ما يماثله في العامية المغربية، فإذا نادينا "محمد" قلنا: "وا محماد" نقصد (يا محمد) وبإسقاط الأداة يبقى التنغيم "محماد".

وهذا ما وجدناه بالفعل عند ابن جني في سياق حديثه عن الندبة، وهي من صور النداء وهو يحتج لقوله تعالى: ﴿وَنَادَىٰ نُوحٌ ٱبْنَهُۥ﴾[5]: "وقرأ "ابناه" ممدودة الألف السدي على النداء. وبلغني أنه على الترثي [...] وقراءة السدي: "ابناه" يريد بها الندبة، وهو معنى قولهم: الترثي وهو على الحكاية: أي قال له: يا

---

(1) الرازي، فخر الدين (1995): تفسير الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج. 2، ص. 46.

(2) ابن يعيش، بن علي (د.ت): شرح المفصل، ج2، ص. 15.

(3) السيوطي، جلال الدين (1973): الإتقان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 146- 147.

(4) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 648- 652.

(5) سورة هود، آ: 42.

ابناه على النداء، ولو أراد حقيقة الندبة لم يكن بد من أحد الحرفين: يا ابناه، أو وا ابناه، كقولـك: وا زيـداه، ويا زيداه"[1].

إن المستفاد من هذا النص هو مد الصوت بالألف وهو من العناصر الحاملة للنغم في صورة: مـط وضغط وتطويل. ومثل هذا التنغيم موجود بوجود الأداة، وهذا ما وقفنا عليه في قـراءة ابـن أبـي ليلـى: "يـ ويلتا[2] [...] ومثله ﴿يَـٰوَيۡلَتَىٰٓ ءَأَلِدُ وَأَنَا۠ عَجُوزٞ﴾[3] وأصلها: يا ويلتي، فأبدلت الياء ألفا؛ لأنه نداء، فهو في موضع تخفيف"[4].

إن ابن جني يعلل تحويل الياء ألفا حيث يمتد الصوت عادة بكونه موضع نـداء، والنـداء يحتـاج إلى منحى الرفع أوالمد. ومثل هذا التعليل يقدمه العكبري بخصوص: "قوله تعالى: ﴿يَـٰٓأَسَفَىٰ﴾[5] الألف مبدلـة من ياء المتكلم، والأصل أسفي، ففتحت الفاء وصيرت الياء ألفا ليكون الصوت بها أتم"[6].

إن التنغيم يقوم بدوره كاملا من خلال نطاقاته في جملة النداء؛ وذلك بدعم من حرف النداء، أوفي غيابه التام. ومما يؤكد هذا الأمر أن نماذج ورود جملة النداء من غير حـرف في القـرآن الكـريم قاربـت، مـن حيث العدد، النماذج الواردة مع الحرف، وهذا يؤكد قيمـة الأداء القرآنـي. ودرج النـسق الأدبـي الـشعري بدوره على حذف حرف النداء مما يعطي إحساسا واضحا بأن ما في أداء الشعر مـن نطاقـات تنغيميـة جليـة أمر يجعل الحذف مسلما به تسليما يصل إلى حد نسيان وجود حرف نداء أصلا.

وهذا التنغيم الذي وقفنا عليه بعد حذف حرف النداء (يا) حسب النحاة، نلحظـه كـذلك عنـدما **يحذف المنادى** وهنا يتحول التنغيم إلى الأداة يقول كشك (1997): "لكنها إذا وردت وحدها فإن مطا يحدث لها تعقبه سكتة تنبئ عن مكان المنادى المحذوف وتعبر عنه فحين يقول الشاعر:

**ألا يـــا. اســلمي يــا دارمــي علــى الــبلا ولا زال مـــــنهلا بجرعائـــــك القطـــــر**

---

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شـواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 1، ص. 332-323.

[2] سورة يس، آ: 152.

[3] سورة هود، آ: 72.

[4] ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شـواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 2، ص. 213.

[5] سورة يوسف، آ: 84.

[6] العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): **إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن**، ص. 354.

فإن مدا لا شك حاصل لحرف النداء تعقبه سكتة؛ ليأتي فعل الأمر بعدها؛ ألا يا- اسلمي وهنا يكون التنغيم الحاصل دالا على ذلك المنادى المحذوف[1] وهنا نلحظ كيف تتعاضد العناصر التطريزية المد والسكتة في إعطاء ملمحا تطريزيا ثالثا هو التنغيم الدال على النداء.

ومن الأمثلة التي ساقها الزجاج: ﴿يَـٰلَيْتَنَا نُرَدُّ﴾[2] أي: يا قوم، ليتنا نرد، ومثله: ﴿يَـٰلَيْتَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ﴾[3] و﴿يَـٰلَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ﴾[4] وما أشبه ذلك[5].

وحاصل القول: إن التنغيم يعوض المقولات التركيبية ويقوم بوظيفتها لذلك ساغ حذفها أوإضمارها مادامت النطاقات التنغيمية تقوم مقامها، قال حازم في (منهاج البلغاء): إنما يحسن الحذف ما لم يشكل به المعنى، لقوة الدلالة عليه، أويقصد به تعديد أشياء، فيكون في تعدادها طول وسآمة، فيحذف ويكتفي بدلالة الحال عليه، وتترك النفس تجول في الأشياء المكتفى بالحال عن ذكرها على الحال.

قال: وبهذا القصد يؤثر في المواضع التي يراد بها التعجب والتهويل على النفوس[6]. وقد يتعدى التنغيم تعويض المقولات التركيبة إلى القيام بوظيفة رفع الالتباس، على نحو ما سنفصل في القسم الموالي.

## 2.1.4 التنغيم ورفع اللبس التركيبي:

نهدف، في هذا القسم، إلى إثارة مسألة الدور الرقابي الذي يمارسه التنغيم على التركيب والصرف العربيين، ويتجلى هذا الدور في إزالة الالتباس الذي قد ينجم عن العلاقات التي تنسجها المقولات التركيبية فيما بينها من جهة، وفي فك الغموض الناتج عن توظيف صورة مقولة تركيبية أوصرفية واحدة للإحالة على متعدد. وقد نبهت الأدبيات اللسانية من مختلف الاتجاهات إلى دور التنغيم [...] في رفع مثل هذا الالتباس. ويمكن أن نذكر في هذا الصدد وعلى سبيل التمثيل لا الحصر، أعمال كل من لوهيست (1960) وأوكانور وطولي (1964)، وزويكي وصادوك (1975)، وهورست (1975) وبياتل (1977). وقد

---

(1) كشك، أحمد (1997): من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، ص. 104.

(2) سورة الأنعام، آ: 27.

(3) سورة الزخرف، آ: 38.

(4) سورة يس، آ: 26.

(5) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 2، ص. 650- 652.

(6) نقلا عن: الزركشي، بدر الدين (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 3، ص. 120-121، وانظر كذلك: السيوطي، جلال الدين (1973): **الإتقان في علوم القرآن**، ج. 2، 57، والسيوطي، جلال الدين (1988): **معترك الأقران في إعجاز القرآن**، ج. 1، ص. 231، ويظهر لنا -بعد بحث في المصدر الأصلي- أن هذا من القسم الأول المفقود منه.

انتهى أغلب الدارسين، على الرغم من اختلاف تصوراتهم، إلى أن التنغيم إن لم يسهم كله في رفع اللبس التركيبي وبذلك تُدرج ملامح تنغيمية في النحو، فهو، على الأقل، مؤشر مساعد إلى جانب مؤشر أساسي قد يكون هو التركيب نفسه"[1].

وفي هذا السياق سنقدم من خلال ما توفره كتب القراءات القرآنية وكتب الاحتجاج لها وإعراب القرآن ومعانيه وتفسيره، براهين على دور المراقب أوالمصفاة الذي يؤديه على التركيب والصرف في اللغة العربية.

فمن المقولات التركيبية التي يسهم التنغيم إسهاما فعالا في التفريق بين معانيها، بحسب النحاة: "ما"، و"لا"، و"اللام"، يقول السمرقندي: "مثال ذلك: (ما قلته)، ويرفع الصوت بـ(ما) يعلم أنها نافية، وإذا خفض الصوت يعلم أنها خبرية، وإذا جعلها بين بين يعلم أنها استفهامية. وهذه العادة جارية في جميع الكلام وفي جميع الألسن"[2]. وكذلك الفرق بين (لا) النافية و(لا) الناهية[3]. وكذلك اللام التي لتأكيد الفعل وبعدها همزة وصل مثل: (لاتبعتم) تشتبه بلا النافية التي بعدها همزة وصل في التلفظ نحو: (لا انفصام لها)، وقال السمرقندي: "والفرق بينهما أنه في نحو: (لانفصام) يكتب بألف واحدة، ويرفع الصوت على (لا) ويخفض على اللام ... فهذا ما وصل إلينا من الأئمة رواية ودراية ومشافهة وبيانا"[4]. وقد وقف العاني عن تمييز التنغيم بين (كم) الخبرية و(كم) الاستفهامية[5] فالتنغيم هو الفيصل في التمييز بين معاني هذه المقولات التركيبية؛ وهذا من شأنه أن يرفع اللبس التركيبي الناتج عن امتداد العلاقات التركيبية التي تدخل في نطاقها هذه المقولات. وقد سبق القول في (3.2.2): إنه يصعب ولا يستحيل أن نجد كلمة مثل الكلمة الإنجليزية ((yes، لأن المقولات العربية المذكورة أعلاه تشبهها؛ فـ(لا) بنطاق تنغيمي معين تختلف عن المقولة ذاتها بنطاق تنغيمي آخر، وهذا يسري على الأمثلة الأخرى. ولعل في الدارجة المغربية، ما يؤكد هذا فإذا أخذنا ما يوازي الكلمة الإنجليزية المذكورة وهي: (نْعَمْ) فهي تنطق بنطاقات تنغيمية مختلفة.

فبحسب السمرقندي، إن تنويع النطاقات التنغيمية هو الفيصل في تمييز الفرق بين معاني الأدوات ومن ثم بين دورها التركيبي، خاصة تلك التي حملها النحاة أكثر من معنى، فمثلا إن تحقيق لا التي تدل على النفي ينبغي أن يتميز عن تحقيقها حينما تكون دالة على النهي، وهكذا، وقد يذهب بنا التفكير إلى القول:

---

(1) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 529.

(2) السمرقندي، محمد بن محمود بن محمد (مخطوط): روح المريد في شرح العقد الفريد في نظم التجويد، 139ظ نقلا عن: قدوري، غانم الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 567- 56.

(3) المصدر نفسه، ص. 141 ظ نقلا عن: المرجع نفسه، ص. 568.

(4) المصدر والصفحة نفسهما، نقلا عن: المرجع والصفحة نفسهما.

(5) Al-Ani, Salman (1970): **Arabic Phonology**: An acoustical and Physiological Investigation, P. 92- 96

إن التضارب في تأويل بعض معاني المقولات ومن تم وضعها التركيبي، إنما هو ناتج عن عدم تسجيل الدارسين القدامى للتنغيم لأنه من الظواهر التي صعب تسجيلها كتابيا أوعدم قدرتهم على إدراكه بالشكل المطلوب، لأنه – وكما قال الهمذاني- مما لا يقف على حقيقته إلا لمحارير القراء ومشاهير العلماء [...و] من الأسرار التي لا تقيد بالخط، واللطائف التي لا تأخذ إلا من أهل الاتقان"[1].

ويمكن أن ندرج في هذا الصدد بعض المقولات النحوية ذات الصيغة المزدوجة والتي تشترك في صورتها ولها أكثر من إحالة دلالية، والتي إذا تكررت في جملة واحدة حدث اللبس التركيبي، ولكن التنغيم سيتدخل بوصفه مصفاة ومراقب للتركيب قصد الحسم. ومعلوم أن تكرار الصورة نفسها أوالمقولة نفسها في الموقع ذاته يعتبر عند النحاة العرب تكرارا مرفوضا، ولذلك فإن جهاز الحاسوب الذي نكتب عليه هذا العمل يسطر برنامجه النحوي على كل كلمة مكررة ظنا من واضعه أن الأمر يتعلق بلحن تركيبي، بيد أن مصفاة التنغيم تستبعد هذا اللحن ونمثل لهذه الظاهرة، بمثال أورده الفراء بقوله: "فإذا قال القائل: (مَا مَا قلتُ بِحَسَنٍ) جاز ذلك على غير عيب؛ لأنه يجعل ما الأولى جحدا والثانية في مذهب (الذي). وكذلك لو قال: (مَنْ مَنْ عندك؟) جاز؛ لأنه جعل من الأول استفهاما، والثاني على مذهب (الذي) فإذا اختلف معنى الحرفين جاز الجمع بينهما [...وكذلك] قوله: (لَمْ أَرَه منذ يوم يوم) فإنه يُنْوَى بالثاني غير اليوم الأول، إنما هو في المعنى: لم أره منذ يوم تعلم"[2].

ولا شك أن غياب النطاق التنغيمي أوعدم التنبه إليه أدى إلى الخلط وتضارب التأويل في دلالة بعض الأدوات، ويمكننا أن نسجل في هذا الصدد بعض النماذج:

قال الرازي في ﴿أَمَّنْ هُوَ قَـٰنِتٌ ءَانَآءَ ٱلَّيْلِ سَاجِدًا وَقَآئِمًا﴾[3] قرأ نافع وابن كثير وحمزة (أمن) مخففة الميم والباقون بالتشديد، أما التخفيف ففيه وجهان (الأول) أن الألف ألف الاستفهام داخلة على من، والجواب محذوف على تقدير كمن ليس كذلك، وقيل كالذي جعل لله أندادا فاكتفى بما سبق ذكره (والثاني) أن يكون ألف نداء كأنه قيل: يا من هو قانت من أهل الجنة، وأما التشديد فقال الفراء: الأصل أم من فأدغمت الميم في الميم وعلى هذا القول هي أم التي في قولك أ زيد أفضل أم عمرو؟"[4].

---

(1) الهمذاني، أبو العلاء العطار: التمهيد، ص. 119 ظ- 120و. وهو مخطوط، نقلا عن: قدوري، غانم الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 267.

(2) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 1، ص. 176- 177.

(3) سورة الزمر، آ: 9.

(4) الرازي، فخر الدين (1995): تفسير الفخر الرازي: المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج. 26، ص. 251.

وفي مثال مشابه يقول العكبري في "قوله تعالى: (ما بصاحبكم)[1] في "ما" وجهان: أحدهما نافية، وفي الكلام حذف تقديره: أولم يتفكروا في قولهم به جنة. والثاني أنها استفهام: أي أولم يتفكروا أي شيء بصاحبهم من الجنون مع انتظام أقواله وأفعاله؛ وقيل: هي بمعنى الذي، وعلى هذا يكون الكلام خرج عن زعمهم"[2].

ويقول أيضا: "قوله تعالى: (ما جئتم به السحر)[3] يقرأ بالاستفهام فعلى هذا تكون "ما" استفهاما، وفي موضعه وجهان: أحدهما نصب بفعل محذوف موضعه بعد تقديره: أي شيء أتيتم له وجئتم به يفسر المحذوف: فعلى هذا في قوله السحر وجهان، أحدهما هو خبر مبتدأ محذوف: أي هو السحر. والثاني أن يكون الخبر محذوفا: أي السحر هو، والثاني موضعها رفع بالابتداء وجئتم به الخبر؛ والسحر فيه وجهان: أحدهما ما تقدم من الوجهين. والثاني هو بدل في موضع "ما" كما تقول ما عندك أدينار أم درهم؟ ويقرأ على لفظ الخبر وفيه وجهان: أحدهما استفهام أيضا في المعنى، وحذفت الهمزة للعلم بها. والثاني هو خبر في المعنى، فعلى هذا تكون "ما" بمعنى الذي، وجئتم به صلتها، والسحر خبرها؛ ويجوز أن تكون "ما" استفهاما، والسحر خبر مبتدأ محذوف"[4].

ومن هذا القبيل "يا في النداء؛ تكون تنبيها، ونداء، في نحو(يا زيد، ويا عبد الله.) وقد تجردها من النداء للتنبيه البتة؛ نحو قول الله تعالى: (ألا يا اسجدوا) كأنه قال: (ألا ها اسجدوا)"[5].

ولقد تنبه ابن جني إلى أن تغييب النطاقات التنغيمية كان سببا في تضارب تأويل حرف "أو" تارة على أصل وضعها بمعنى الشك، وتارة ثانية على أنها بمعنى "الواو" وتارة أخرى على أنها بمعنى "بل" على نحو ما ذهب إليه الفراء في قول ذي الرمة:

بَدَتْ مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِي رَوْنَقِ الضُّحَى ... وَصُورَتِهَا أَوْ أَنْتِ فِي العَيْنِ أَمْلَحُ[6]،

(1) سورة الأعراف، آ: 184.

(2) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): **إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن**، ص. 296.

(3) سورة يونس، آ: 81.

(4) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): **إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن**، ص. 328.

(5) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 2، ص. 196.

(6) المصدر والجزء نفسهما، ص. 458، وانظر: الفراء، أبا زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): **معاني القرآن**، ج. 1، ص. 72، حيث قال في " أَوْ أَنْتِ" من البيت المذكور: "يريد: بل أنتِ"

وبعدما دافع ابن جني عن رأيه في تأويل البيت، ومفاده أن (أو) على بابها من الشك قال: "وبعد فهذا مذهب الشعراء: أن يظهروا في هذا ونحوه شكا وتخالجا [أي ترددا] ليروا قوة الشبه واستحكام الشبهة، ولا يقطعوا قطع اليقين البتة فينسبوا بذلك إلى الإفراط؛ وغلو الاشتطاط؛ وإن كانوا هم ومن بحضرتهم ومن يقرأ من بعد أشعارهم يعلمون أن لا حيرة هناك ولا شبهة؛ ولكن كذا خرج الكلام على الإحاطة بمحصول الحال"[1].

لقد أكد أبو الفتح على أن مبعث الحيرة والشبهة في معرفة مقصد الكلام يرجع إلى الخروج على الإحاطة بمحصول الحال بالسماع أوالحضور أثناء الإلقاء الذي يرافقه التنغيم، في حين لا يقع الشعراء الذين قاموا بالإلقاء، أو لا من حضروا مجلس الإلقاء واستمعوا إليهم مباشرة، وهم ينشدون، في هذه الحيرة ولا تتلبسهم تلك الشبهة.

وإذا كانت ثمة قوالب تركيبية تشترك في صيغة صرفية واحدة من قبيل (أفعل) التي تحيل النطاقات التنغيمية المقترنة بها على دلالة التفضيل وغيره، فإن التنغيم -بحسب السمرقندي- يمكّن السامع من التفريق بينها؛ قال: "فينبغي أن يفرق بالصوت بين الذي بمعنى التفضيل، والذي ليس بمعنى التفضيل"[2].

ومن صور رفع التنغيم للبس التركيبي إسهامه في تحديد طبيعة المقولات والتفريق بين القول والمقول، حتى يتمكن السامع من التمييز بين الملتبسين؛ ومن هذا القبيل تحديد الفاعل بالنسبة للجملة: ففي قول النسفي السابق ذكره في قوله تعالى: ﴿قَالَ: اللَّهُ عَلَى مَا نَقُولُ وَكِيلٌ﴾[3]: "قال بعضهم يسكت عليه لأن المعنى؛ قال يعقوب: (الله على ما نقول من طلب الموثق وإعطائه وكيل رقيب مطلع)، غير أن السكتة تفصل بين القول والمقول وذا لا يجوز، فالأولى أن يفرق بينهما بالصوت فيقصد بقوة النغمة اسم الله"[4].

وعقب (المرعشي) على كلام النسفي قائلا: "قوله (فيقصر) معناه: يمنع اسم الله تعالى عن أن يكون فاعلا لقال بقوة النغمة، فيعلم أنه ليس بفاعل لقال"[5].

فـ(الله) ليس فاعلا، إنما هو جزء من جملة القول، ولذلك فالتنغيم، أوأداء كلمة (الله) بنغمة قوية هو الذي منع السامع أن يظن كلمة (الله) فاعلا لفعل (قال). فالذي يفصل بين القول والمقول ويفرق بينهما هي النطاقات التنغيمية بعامة ومنحنى الرفع منه بخاصة، وهو ما يبعد اللبس في فهم الآية.

---

(1) المصدر والجزء نفسهما، ص. 459.

(2) السمرقندي، محمد بن محمود بن محمد (مخطوط): روح المريد في شرح العقد الفريد في نظم التجويد، 139ظ نقلا عن: قدوري، غانم الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 568.

(3) سورة يوسف، آ: 66.

(4) النسفي، عبد الله بن أحمد (د.ت): مدارك التنزيل، ج. 2، ص. 230.

(5) المرعشي (مخطوط): جهد المقل، ص. 5و، نقلا عن: قدوري، غانم الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 580.

ويمكننا تلمس دور التنغيم التمييزي من خلال نماذج أخرى؛ يقول الفراء: "وأما قول الشاعر:

........................ فإيـاك المحايـن أن تحينـا

فإنه حذره فقال: إياك، ثم نوى الوقفة، ثم استأنف (المحاين) بأمر آخر، كأنه قـال: احـذر المحـاين، ولو أراد مثل قوله: (إياك والباطل) لم يجز إلقاء الواو، لأنه اسم اتبع اسما في نصبه، فكان بمنزلة قوله في غير الأمر: أنت ورأيك وكل ثوب وثمنه، فكما لم يجز أنت ورأيك، أوكل ثـوب ثمنـه فكـذلك لا يجـوز: (إيـاك الباطل) وأنت لا تريد: إياك والباطل"[1]. وعلى كل حال فما عـبر عنـه الفـراء بقولـه: "نـوى الوقفـة" هـو في الحقيقة خفض الصوت الذي يتوسط رفعين. ومثال ذلك ما أورده الفراء في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِۦٓ إِنَّ ٱللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تَذْبَحُوا۟ بَقَرَةًۖ قَالُوٓا۟ أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًاۖ قَالَ أَعُوذُ بِٱللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ ٱلْجَٰهِلِينَ﴾[2] "وقوله: أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا قَالَ... وهذا في القرآن كثير بغير فاء، وذلك لأنـه جـواب يـستغني أوله عن آخره بالوقفة عليه، فيقال: ما ذا قال لك؟ فيقول القائل: كذا وكذا؛ فكأن حسن السكوت يجوز بـه طرح الفاء"[3]. وهذا الذي عبر عنه الفراء آنا بـ"نوى الوقفة" وآنا بـ"حسن السكوت" عبر عنه النـسفي بـ"النغمـة" أعلاه، وهو ما يفرض علينا استقبالا **تبيان التداخل بين ملمح الوقف وملمح التنغيم**.

واختلاف معاني الأدوات يترتب عليه اختلاف في معاني الجمل فـ"هل" في قوله عـز وجـل: ﴿هَلْ أَتَىٰ عَلَى ٱلْإِنسَٰنِ حِينٌ مِّنَ ٱلدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْـًٔا مَّذْكُورًا﴾[4] تكون بمعنـى "قـد"، أي قـد أتـى عليـه ذلك، وجوز ابن جني أن تكون "هل" مبقاة في هذا الموضع على بابها من الاستفهام فكأنه قال - والله أعلـم- هل أتى على الإنسان هذا؟ فلا بد من جوابه من نعم ملفوظا بها أومقدرة أي فكما أن ذلك كذلك، فينبغي للإنسان أن يحتقر نفسه، ولا يَبْأى [أي يفخر] بما فتح له، وهذا كقولك لمن تريد الاحتجـاج عليـه: "بـالله قـد سألتني فأعطيتك أم هل زرتني فأكرمتك" أي فكما أن ذلك كذلك فيجب أن تعرف حقـي عليـك وإحـساني إليك..."[5]. وعلى أية حال فباختلاف النطاقات التنغيمية في هذه الآية يختلف تأويلها.

---

(1) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): **معاني القرآن**، ج. 1، ص. 166.

(2) سورة البقرة، آ: 67.

(3) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): **معاني القرآن**، ج. 1، ص. 43- 44.

(4) سورة الإنسان، آ: 1.

(5) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 2، ص. 462.

وللنظر أيضا في الكيفية التي يسهم بها التنغيم في رفع اللبس التركيبي عند تأويل هذه الآية: ﴿قَالَ مُوسَىٰٓ أَتَقُولُونَ لِلْحَقِّ لَمَّا جَآءَكُمْ أَسِحْرٌ هَٰذَا﴾[1] يقول الفراء مجددا: يقول القائل: كيف أدخل الف الاستفهام في قوله: ﴿أَسِحْرٌ هَٰذَا﴾ وهم قد قالوا: (هذا سحر) بغير استفهام؟

قلت: قد يكون هذا من قولهم على أنه سحر عندهم وإن استفهموا؛ كما ترى الرجل تأتيه الجائزة فيقول: أحق هذا؟ وهو يعلم أنه حق لا شك فيه. فهذا وجه. ويكون أن تزيد الألف في قولهم وإن كانوا لم يقولوها، فيخرج الكلام على لفظه وإن كانوا لم يتكلموا به؛ كما يقول الرجل: فلان أعلم منك، فيقول المتكلم: أقلت أحد أعلم بذا مني ؟ فكأنه هو القائل: أأحد أعلم بهذا مني؟ ويكون على أن تجعل القول بمنزلة الصلة لأنه فضل في الكلام؛ ألا ترى أنك تقول للرجل: أتقول عندك مال؟ فيكفيك من قوله أن تقول: ألك مال؟ فالمعنى قائم ظهر القول أولم يظهر[2].

إن القارئ الذي ليس له القدرة على التمييز بين الأساليب والأبواب يعتبر في حكم الواقع في اللحن، إذ التمييز بين هذه الأبواب ضروري لتحقيق كمال الترتيل.

وحاصل القول: إن التنغيم ينهض وحده دليلا على المعنى ومفصحا عن الغرض، ومبينا للمقصود من الكلام، ومن خلالها يوقف على الدور الذي يؤديه التنغيم في هذه اللغة العربية، إذ لولا التنغيم لكان في ذلك لبسا وتعمية[3]. ليس على مستوى الدلالة فحسب التي تحدد النطاقات التنغيمية بؤرتها ولكن أيضا على مستوى التركيب من خلال ما تنسجه المقولات من وشائج فيما بينها.

وإذا كان الأدبيات النحوية العربية قد أسندت للعلامات الإعرابية مهمة التمييز بين المقولات التركيبية، فإن هذه المهمة كثيرا ما تتعثر بسب استحالة ظهور العلامة الإعرابية لسبب من الأسباب، ومن هنا لابد أن تتدخل المصفاة التنغيمية لرفع هذا اللبس التركيبي، وذلك ما جنح إليه الفراء في تحديد مقولة الفاعلية في الآية القرآنية: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ حَسْبُكَ ٱللَّهُ وَمَنِ ٱتَّبَعَكَ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ﴾[4] "وإن شئت جعلت (من) في موضع رفع، وهو أحب الوجهين إلي؛ **لأن التلاوة تدل على معنى الرفع** [...] وقد قال هذا القول الكسائي ورفع (من)"[5] أي جعلها فاعلا وهذا مما يسميه الفراء نفسه إعراب بالدلالات لا بالحركات[6] فالتنغيم رفع اللبس التركيبي وحدد للمستمع أن لفظة (من) التي لا يظهر عليها إعراب هي

---

(1) سورة يونس، آ: 77.

(2) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): **معاني القرآن**، ج. 1، ص. 474.

(3) الفيومي، أحمد عبد التواب (1991): **أبحاث في علم أصوات اللغة العربية**، ص. 195.

(4) سورة الأنفال، آ: 64.

(5) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): **معاني القرآن**، ج. 1، ص. 417- 418.

(6) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 85.

فاعل الجملة. وهذا يشبه قول القائل: هنّأ عيسى موسى، فلابد أن يتدخل التنغيم لتحديد الفاعل. والمفعول، أوقول المتحدث بالدارجة المغربية: (ضرب محمدْ عليْ)؛ فالمصفاة التنغيمية تتدخل في صورة وقفة أوسكتة للتفريق بين المركبات التنغيمية والنطاقات التنغيمية، لتحدد الفاعل والمفعول وترفع اللبس التركيبي.

والخلاصة أن التنغيم يسهم في رفع اللبس التركيبي والصرفي من خلال نطاقاته التنغيمية المتنوعة. وهذا يدعم فرضية إسهامه في اشتقاق البنية العميقة، والعمل بدور المراقبة للتركيب، بل إن تلك المصفاة قد تخرق التركيب وغيره من مراحل اشتقاق الجملة المفترضة. وفي هذا المنحى يمكن أن نعتبر قارئ القرآن في حاجة لإدراك مقامات الخطاب أن يلم بأسباب النزول ليحقق التنغيم المطلوب وإلا سقط في اللحن الخفي.

## 2.4 التنغيم وخرق القواعد النحوية :

يسهم التنغيم إسهاما فعالا في بنينة الأقوال جنبا إلى جنب المقولات التركيبية، وقد يتجاوز هذا الدور فيتفوق على المقولات الأخرى في مختلف مراحل اشتقاق الجملة، وبهذا يراقب التنغيم ويعدل فيها بما فيها مقولات المستوى الصواتي الذي من المفروض أن التنغيم هو جزء منه. وسنعرض أسفله نماذج من هذا الخرق اللساني المتعدد.

### 1.2.4 الخرق على المستوى التركيبي:

تصنف الأدبيات النحوية التقليدية الخرق التركيبي ضمن إطار اللحن النحوي، ومع هذا التصنيف تتسامح مع خرق التنغيم للقواعد التركيبية؛ ولعل من النماذج البارزة:

#### 1.1.2.4 فصل التنغيم بين طرفي الوصف أو التعليق:

والحال أن ذلك يعد من فصل ما لا ينفصل. يقول أبو الفتح في احتجاجه لقراءة: ﴿يَـٰحَسۡرَةً عَلَى ٱلۡعِبَادِ﴾[1]: "أما (يا حسرهْ) بالهاء ففيه النظر، وذلك أن قوله (على العباد) متعلق بها، أوصفة لها، وكلاهما لا يحسن الوقوف عليها دونه، ووجه ذلك عندي ما أذكره، وذلك أن العرب إذا أخبرت عن الشيء غير معتمدته ولا معتزمة عليه أسرعت فيه ولم تتأن على اللفظ المعبر به عنه"[2]. فالتنغيم خرق هذه القاعدة.

---

(1) سورة يس، آ: 30.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج.2، ص. 208.

ومن الأمثلة التي يمكن إدراجها في هذا السياق الفصل بين الموصوف وصفته بواسطة جملة أخرى، ولكن هذا يتم بدعم من التنغيم لإزالة اللبس التركيبي، وهو ما يمكن أن نمثل له بالمثالين التاليين مع وضع الجملة الفاصلة الحاملة لنطاق تنغيمي جديد بين عارضتين:

(رقم) (يسبح لله - ما في السماوات وما في الأرض- الملك القدوس العزيز الحكيم.) [1]

(رقم) (أفي الله -شك- فاطر السماوات والأرض.) [2]

### 2.1.2.4 الفصل بين الموصول وصلته:

وذلك لتتقوى المعاني في نفس السامع حتى يتعظ ويتنبه، يقول ابن جني مجددا في الآية السابقة: "وإذا كان جميع ما أوردناه ونحو مما استطلناه فحذفناه يدل أن الأصوات تابعة للمعاني، فمتى قويت، ومتى ضعفت ضعفت [...] علمت أن قراءة من قرأ: (يَاحَسْرَهْ عَلَى الْعِبَادِ)، بالهاء ساكنة إنما هو لتقوية المعنى في النفس، وذلك أنه في موضع وعظ وتنبيه، وإيقاظ وتحذير، فطال الوقوف على الهاء كما يفعله المستعظم للأمر، المتعجبُ منه، الدال على أنه قد بهره، وملك عليه لفظه وخاطره. ثم قال من بعدُ: 'على العباد' عاذرا نفسه في الوقوف على الموصول دون صلته لما كان فيه، ودالا للسامع على أنه تجشم ذلك – على حاجة الموصول إلى صلته وضعف الإعراب وتحجره على جملته – ليفيد السامع منه ذهاب الصورة بالناطق"[3].

### 3.1.2.4 الاعتراض بين المضاف والمضاف إليه:

روى الفراء عن بعضهم أنه سمعه يقول: أكلت لحما شاة و هو يريد لحم شاة، فأشبع الفتحة فأنشأ عنها ألفا، وهو اعتراض بين المضاف والمضاف إليه على ضيق الوقت وقصره بينهما[4] وقال أيضا: "ومن ذلك ما رواه مبارك عن الحسن أنه كان يقرأ: (بثلاثهْ آلاف)، و(بخمسهْ آلاف)، وقف لا يجري واحدا منهما [...] وقد جاء عنهم نحو هذا، حكى الفراء أنهم يقولون: أكلت لحما شاة يريدون لحم شاة [...] وهذا المطل لا يكون مع الإسراع والاستحثاث، إنما يكون مع الروية والتثبت [...] وإذا جاز أن ينوى الوقف دون المظهر المضاف إليه أعني قوله: (آلاف) بل إذا جاز أن يعترض هذا الفتور والتمادي بين أثناء الحروف من المثال الواحد نحو قوله:

| | |
|---|---|
| أقول إذا خرت على الكلكال | يا ناقتا ما جلت من مجالي |

---

(1) سورة الجمعة، آ: 1.

(2) سورة إبراهيم، آ: 10.

(3) ابن جني، أبو الفتح عثمن (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج.2، ص. 210-211.

(4) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 258.

وقوله فيما أنشدناه:

وأنــت مــن الغوائــل حــين ترمــى   ومــن ذم الرجـــال بمنتـــزاح

يريد منتزح، مفتعل من نزح، كان التأني والتمادي بالمد بين المضاف والمضاف إليه؛ لأنهما في الحقيقة اسمان لاسم واحد أمثل. ونحو قراءة الأعرج عن ابن أبي الزناد: (بثَلَاثَهْ آلاف)، بسكون الهاء وقد ذكرناه فيما قبل، فهذا تقوية وعذر لقراءة أبي سعيد"[1].

ويضيف قائلا: "ومن الحمل على اللفظ للمعنى قوله: يا بؤس للجهل ضَرّارا لأقوام

فتجشم الفصل بين المضاف والمضاف إليه بلام الجر؛ لما يعقبه من توكيد معنى الإضافة، فهذا ونظائره يؤكد أن المعاني تتلعب بالألفاظ، تارة كذا، وأخرى كذا. وفيه بيان لما مضى [...] وهذا في القرآن ما لا أحصيه لكثرته"[2].

إن هذه النصوص تفصح عن الكيفية التي يفصل بها التنغيم بين المضاف والمضاف إليه من خلال نطاقاته التنغيمية، رغم أن "الإضافة تقتضي وصل المضاف والمضاف إليه، لأن الثاني تمام الأول، وهو معه في أكثر الأحوال كالجزء الواحد"[3] "وعلى ضيق الوقت وقصره بينهما"[4]، ولكن النطاقات التنغيمية لا تراعي ذلك، فتفصل ما لا ينفصل في حكم التركيب، لتؤكد حضورها القوي بصفتها مصفاة ورقيبا عليه، بل وعنصرا فاعلا في اشتقاق الجملة من بنيتها العميقة.

## 2.2.4 الخرق على المستوى الصرفي:

لقد بيّنا سابقا من خلال التراث التطريزي العربي بروافده العديدة، وكذلك من خلال سيلكورك (1984) صلة الطول أوالمد بالمنحنيات (أوالنطاقات التنغيمية)، إلا أن المد في المنظور الصرفي يغير بنية الكلمة، وبهذا الشأن قد يكون في إلحاق هذا الملمح التنغيمي خرق للأوزان الصرفية، وخروج عن ضوابطها المسطرة؛ ومن أمثلة الخرق الصرفي التي أوردها عثمان بن جني تحويل: (ينبع) إلى (ينباع) و(الكلكل) إلى (الكلكال) و(عنصري) إلى (عنصرّي)[5]. وكذلك ما سطره في (باب في مطل الحركات)؛

---

(1) المصدر والجزء نفسهما، ص. 165- 166.

(2) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 211.

(3) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 165.

(4) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 258.

(5) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 1. ص. 166.

حيث تتحول (منتزح) إلى (منتزاح)، و تصبح (أمين) (آمين) وتتحول (الصيارف، والمطافل، والجلاعد) على التوالي إلى (الصياريف، والمطافيل، والجلاعيد) وتصير (انظر، والقرنفل) (انظور، والقرنفول) ، ثم ختم هذا الباب بقوله: "فهذه هي الطريق. فما جاء منها قسه عليها"[1]، وبذلك يصبح الخرق قاعدة قياسية لا حالة شاذة معزولة. وبهذه العلة احتج ابن جني لقراءة: (سأوريكم) معيدا أمثلته في **الخصائص**، ثم قال: "فإذا جاز هذا ونحوه نظما ونثرا ساغ أيضا أن يتأول لقراءة الحسن (سأوريكم) أراد سأريكم وأشبع ضمة الهمزة فأنشأ عنها واوا"[2]، ومن الأوزان المخروقة كذلك "فعل" التي تصبح "فعيل" يقول أبو الفتح: "وروينا عن قطرب نعيم الرجل زيد، بإشباع كسرة العين وإنشاء ياء بعدها كالمطافيل والمساجيد، ولا بد أن يكون الأمر على ما ذكرنا لأنه ليس في أمثلة الأفعال فعيل البتة"[3]. وقال أيضا أبو الفتح وهو يحتج لقراءة (سأوريكم دار الفاسقين): "ومنه المسموع عنهم في (الصياريف) و(الدراهيم)، وأنشدنا أبو علي:

**وأنني حيثما يسرى الهوى بصري ... من حوثما سلكوا أثني فانظور**

يريد فأنظره، فأشبع الضمة فأنشأ عنها واوا [...] وأنشد غيرهما [يقصد الفارسي وابن الأعرابي]:

**عيطاء جَمَّاء العظام عُطْبُولْ ... كأن في أنيابها القَرَنْفُولْ**

يريد القرنفل، فإذا جاز هذا ونحوه نظما ونثرا ساغ أيضا أن يتأول لقراءة الحسن "سأوريكم"، أراد سأريكم وأشبع ضمة الهمزة فأنشأ عنها واوا"[4].

إن هذه الخلخلة للصيغ الصرفية وقيودها نتيجة الإشباع أثارت نقاشات حادة بين القدماء، ومن ذلك ما أورده الزجاج عند حديثه عن آمين: "وفي آمين" لغتان: قصر ومد، فالمقصور عربي، لكثرة: "فعيل" في العربي والممدود مختلف فيه وقد حكينا عن الأخفش أنه أعجمي لما لم ير هذا المثال في العربي، وهذا لا يصح [...] والمد فيه لإشباع الفتح كإشباع "منتزاح" و"لا ترضَّاها" و"أنظور" و "الصياريف"، وغير ذلك.

---

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): **الخصائص**، ج. 3، ص. 121-124.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 2، ص. 256-259.

(3) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 357.

(4) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 258- 259.

وكما لا يجوز لأحد أن يقول إن هذه الكلمات أعجميات لخروجها عن كلامهم، فكذلك لا يقـ
في آمين. وإذا كان هذا للإشباع فيها، فكذلك في آمين"[1]. إن الألفاظ المشبعة ليست أعجمية، ولكنها أيضـ
ليست على مقاييس علماء الصرف وأوزانهم، وإنما هي ألفاظ فصيحة لحقها التنغيم[2].

## 3.2.4 الخرق على المستوى الصواتي:

لا تصمد القواعد الصواتية القديمة بدورها أمام النطاقات التنغيمية، التي تنازع التركيب في بنية الخطاب؛ حيث تتعرض تلك القواعد للخرق والتجاوز كلما تعارضت مع النطاقات التنغيمية.

ويعتبر "التقاء الساكنين" من صور التعارض التي تكون فيها الغلبة للتنغيم. فمبدأ "عدم التقـ
الساكنين" على أهميته في النسق الصواتي العربي القديم يتم تجاوزه؛ إذ إن ملمح المد، (والمد عندهم ساكن)
إذا جاور ساكنا آخر حدث التقاء الساكنين، يقول الزركشي ناقلا عن ابن الحاجب: "في (تصريفه): واغتفـ
التقاء الساكنين في نحو: آلحسن عندك وآيمن الله يمينك وهو في كل كلمة أولها همزة وصل مفتوحة ودخلت
همزة الاستفهام عليها وذلك ما فيه لام التعريف مطلقا وفى أيمن الله وأيم الله خاصة، إذ لا ألف وصـ
مفتوحة سواها، وإنما فعلوا ذلك خوف لبس الخبر بالاستخبار، ألا ترى أنهم لو قالوا: ألحسن عندك
وحذفوا همزة الوصل على القياس في مثلها لم يعلم استخبار هو أم خبر فأتوا بهذه عوضا عن همزة الوصـ
قبل الساكن فصار قبل الساكن مدة فقالوا: آلحسن عندك؛ وكذلك آيمن الله يمينك؟ فيما ذكره. وبعض
العرب يجعل همزة الوصل فيما ذكرنا بين بين، ويقول آلحسن عندك وآيمن الله يمينك؟ فيما ذكرنا، وقد جـ
عن القراء بالوجهين في مثل ذلك والمشهور الأول"[3]، ويقول شارح شافية ابن الحاجب: "إذا دخلت همزة
الاستفهام على أوله همزة وصل مفتوحة لم يجز حذف همزة الوصل، وإن وقعت الدرج، لئلا يلتبس
الاستخبار بالخبر[...] وهوّن ذلك كون الألف أمكن في المد من أخويه"[4]، ويقول أبو الفتح في السياق نفسه
"قرأ: (آن جاءه الأعمى) بالمد الحسن، والأعمش: آلحق هو"[5]، وهذه من صور الاغتفار عندهم وهم إنـ

(1) الزجاج (1986): **إعراب القرآن**، ج. 1، ص. 150- 151.

(2) البايبي، أحمد (2003): **التنغيم عند ابن جني**، ص. 14- 15.

(3) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 398- 399.

(4) الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن (1975): **شرح شافية ابن الحاجب**، ج. 2، ص. 224.

(5) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 2، ص. 321.

فعلوا ذلك خوف لبس الخبر بالاستخبار[1]، فالنطاقات التنغيمية ترغم النحاة القدامى على تجاوز ما أسموه "التقاء ساكنين".

### 4.2.2 الخرق على المستوى الإعرابي[2]:

يمتد الخرق ليشمل مستوى الإعراب رغم أن من خصائص اللغة العربية ظهور الإعراب بالحركات أوالحروف على مكوناتها المعربة ظهورا سطحيا، ورغم الوظائف الموكولة إليه من قبل النحو القديم؛ حيث اعتبر عنوان الدرس اللغوي العربي ووسيلة التحليل اللغوي وحامل دلالة القصد من عملية التكلم[3]، ومع ذلك يخرقه التنغيم خرقا ويفسده إفسادا، "ولا يجف ذلك عليك على ما به من مظاهر انتقاض صنعته، فإن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى، ألا ترى أن أقوى اللغتين وهي الحجازية في الاستفهام عن الأعلام نحو قولهم فيمن قال: مررت بزيدٍ: من زيدٍ؟ فالجر حكاية لجر المسؤول عنه، فهذا مما احتمل فيه إضعاف الإعراب لتقوية المعنى. ألا ترى أنه لو ركب اللغة التميمية طلبا لإصابة الإعراب فقال: من زيدٌ لم يضح من ظاهر اللفظ أنه إنما يسأل عن زيد هذا المذكور آنفا ولم يؤمن أن يظن به أنه إنما ارتجل سؤالا عن زيد آخر مستأنفا؟ [...] فهذا و نظائره يؤكد أن المعاني تتلعب بالألفاظ تارة كذا، وأخرى كذا"[4].

إن الدلالة عامة والبؤرة خاصة ترتبط بالنطاقات التنغيمية بعامة، وبنبر العلو الموسيقي بخاصة وهذه النطاقات تماشيا مع البؤرة والدلالة لا تستسلم للاعتبارات الإعرابية، وهذا ما فطن إليه ابن جني بحدسه القوي فاعتبر أن العرب تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى، وأن المعاني تتلعب بالألفاظ.

إن هذا النص يبرز قضايا هامة منها:

أ. إن التنغيم يتخطى - باعتباره قضية صواتية تطريزية تجمع بين الأداء والتداول- الإعراب، وهو أسمى المستويات عند النحاة. فعلى الرغم من أهمية الرفع في الدلالة على المبتدإ إلا أن التنغيم اقتضى الجر، فجرت الكلمة، وخرقت القاعدة!

ب. إن المعاني أقوى من الأساليب والألفاظ، تتلعب بها، والتنغيم من الوسائل الناقلة لها.

---

(1) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): **البرهان في علوم القرآن**، ج. 1، ص. 398، وانظر كذلك: الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن (1975): **شرح شافية ابن الحاجب**، ج. 2، ص. 244.

(2) **يمكن إدراجه ضمن الخرق على المستوى التركيبي، وإنما أفردنا له عنوان خاص لأهميته في النحو العربي.**

(3) كنوان، حسين (1992): **الإعراب بين الحد والوظيفة**، ص. 99.

(4) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ج. 2، ص. 211.

ج. إن الظاهرة التنغيمية: (من زيدٍ؟) لحن حجازي في الاستفهام، ولكنه استبعد من قواعد النحاة. شأنه في ذلك شأن كثير من الألحان وهنا تنتصب مرة أخرى الملاحظة السابقة: إن القرآن خاصة من خلال قراءاته المتعددة المتواترة والشاذة- قرئ بألحان العرب بينما تجاهل النحاة الباحثون عن معيارية موحدة هذه الألحان[1].

وحاصل القول: إن الملامح التنغيمية تتجاوز قواعد النحاة بعامة، مما يدعم دور التنغيم بخاصة. والتطريز بعامة في بنينة الخطاب، ويقوض في المقابل استئثار التركيب بهذه الوظيفة.

## 3.4 خلاصة :

لقد ثبت لدينا في هذا الفصل، من خلال ما توفره الدراسات القرآنية بعامة، وكتب القراءات والتجويد، والاحتجاج، وإعراب القرآن ومعانيه وتفسيره بخاصة من معطيات، أن للتنغيم، (ومن ثمة للصواتة والتطريز)، دورا رقابيا على التركيب؛ حيث يوجه النحو ويخرق خرقا قواعد النحو المختلفة، وفي مختلف مراحل الاشتقاق اللسانية، ومن هاهنا فإن نصيبه وافر في بنينة اللغة. وهذا يدعونا إلى الكشف عن إسهام المكونات التطريزية بعامة في هذه البنينة، وفي البنية الإيقاعية للغة. وعن مظاهر التفاعل والتداخل بين الملامح التطريزية، وحجم إسهام كل منها في تشكيل البنية التطريزية.

---

(1) البايبي، أحمد (2003): التنغيم عند ابن جني، ص. 15.

# AL-Qadayah AL-Tatrizeyah fiAL-Qeraat AL-Quraneyah

# القضايا التطريزية في القراءات القرآنية

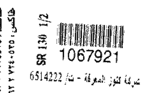
## دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية

اتخذت هذه الدراسة من القراءات القرآنية متنا لها واستثمرت الرباط الوثيق بين القرآن وقراءاته، فكل أداء للقرآن الكريم لا يتم إلا من خلال قراءة قرآنية معينة، يقول ابن خلدون في هذا الشأن: "القرآن هو كلام الله المُنزَّل على نبيه المكتوب بين دفتي المصحف وهو متواتر بين الأمة إلا أن الصحابة رووه عن رسول الله صلى الله علية وسلم على طرق مختلفة في بعض ألفاظه وكيفيات الحروف في أدائها وتنوقل ذلك واشتهر إلى أن استقرت منها سبع طرق معينة تواتر نقلُها أيضا بأدائها واختصت بالانتساب إلى من اشتهر برواياتها من الجم الغفير فصارت هذه القراءات السبع أصولا للقراءة وربما زيد بعد ذلك قراءات أخر لحقت بالسبع.

وبما أن المحاولة هي دراسة في الصواتة التطريزية، ومتن الموضوع هو القراءات القرآنية المشهورة والشاذة، والهدف هو تقديم تفسير صواتي للملامح التطريزية وإبراز دورها اللساني في بنينة القول القرآني وفي بناء بنية تطريزية، والكشف عن الطبيعة الإيقاعية للغة القرآنية بخاصة والعربية بعامة، فقد كان لزاما أن يكون الإطار النظري ملائما لتحقيق هذه الأهداف، لذلك اخترنا "نظرية المجالات التطريزية" أو"الصواتة المركبية" أو"الصواتة الإيقاعية" إطارا نظريا توليديا لعملنا، من خلال النموذج الذي قدمته سيلكورك (1984، و1995)، مع التحلي بالشجاعة الأدبية التي تتيح لنا أن نقومه ونصوبه بما نراه ملائما لمعطيات المتن القرآني بخاصة والمتن العربي بعامة، وسنعمل على تقديم هذا الإطار النظري مقسطا بما يتلاءم والقضية التطريزية المعالَجة


للنشر والتوزيع
الأردن -إربد - شارع الجامعة
تلفون: ٢٧٢٧٢٢٧٢ ٩٦٢+
فاكس: ٢٧٢٦٩٩٠٩ ٩٦٢+
الرمز البريدي: (٢١١١٠) صندوق البريد: (٣٤٦٩)
Email: almalkotob@yahoo.com
www.almalkotob.com

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتو
الأردن - العبدلي مقابل عمارة جوهرة الق




مطبعة حلاوة
Halawa Printing Press
هاتف: ٢٧٧٥٥٣٥ ٢ ٩٦٢+
فاكس: ٢٧٢٤٠٥٣٥ ٢ ٩٦٢+